BRAVO!

JUNHO 2000 - ANO 3 - Nº 33 - R$ 8,00 http://bravo.zip.net

ISSN 1414-980X
9 771414 980004 00033 >

LITERATURA
OS NOVÍSSIMOS ESCRITORES PORTUGUESES

ISMAEL NERY
O CENTENÁRIO DO ANJO TORTO DO MODERNISMO

CINEMA
O ROTEIRO DA ÚLTIMA IDÉIA NA CABEÇA DE GLAUBER ROCHA

DANÇA
A APOSTA MODERNA DO SECULAR BALÉ DA ÓPERA DE LYON

EXCLUSIVO
A MÁSCARA ZEN DE RYUICHI SAKAMOTO, MÚSICO DO MUNDO

O gênio está nu

Vinte anos depois de sua morte, NELSON RODRIGUES supera o rótulo de reacionário fundamental, e sua obra é celebrada como a permanente revolução do teatro brasileiro

BRAVO!

JUNHO 2000 – NÚMERO 33 http://bravo.zip.net

Capa: Ilustração de Rico Lins sobre foto de Nelson Rodrigues, de Amicucci Gallo/Abril, em 1980. Nesta página e na pág. 6, Russel Crowe em *Gladiador*, de Ridley Scott

ARTES PLÁSTICAS

TEATRO E DANÇA

LIVROS

(CONTINUA NA PÁG. 6)

DESTAQUES DE CAPA: DIVULGAÇÃO / AE / DIVULGAÇÃO / HIROSHI NOMURA/DIVULGAÇÃO

BRAVO!

(CONTINUAÇÃO DA PÁG. 4)

CINEMA

MÚSICA

SEÇÕES

BRAVOGRAMA

O melhor da cultura em junho: espetáculos, livros, música, exposições e filmes em destaque nesta edição

FOTOS DIVULGAÇÃO EXCETO DEBORAH COLKER: BRUNO VEIGA / TANGOS E TRAGÉDIAS: ENEIDA SERRANO / ASTERIX E OBELIX CONTRA CÉSAR: ETIENNE GEORGE

Senhora Diretora,

Ensaio!

Em seu artigo intitulado *Orgulhosamente Juntos* (**BRAVO!** nº 31, abril de 2000), o sr. Ariano Suassuna tenta corrigir Euclydes da Cunha e Gilberto Freyre dizendo que estes tinham visão racista ao tachar de atrasada a cultura indígena pré-colonização. De fato era, e é, atrasada, pois: 1) não tem cultura escrita, portanto não tem história; 2) limita-se à arte rupestre, pré-histórica; 3) não tem valores humanísticos; 4) não tem capacidade de mudar o meio ambiente em que vive, estando em estado de simbiose, inserida no ecossistema da mata; 5) não conta o tempo – talvez por viver numa latitude em que não há estações do ano, somente chuva e ausência dela. Porém não é indigna de respeito. Merece, sim, nossa compreensão e condescendência quando em seu estado puro. Mais adiante, qualifica a arte rupestre – talvez nem arte como a conhecemos, pois não continha elementos de reflexão, somente de representação – de arte comparável à européia. Ora, tal arte rupestre não permaneceu imutável por 50 mil anos? As razões do falso argumento usando Miró são auto-explicativas. Arte rupestre é somente percebida por nossos olhos europeus, que acham tudo aquilo uma preciosidade. Os autores talvez não achassem nada, talvez jantassem os artistas. Sinto, mas é macaquice terceiro-mundista, com ares de "*politically correct*".

Ottavio Augusto Centola
São Paulo, SP

Escrevo para comentar o artigo *Orgulhosamente Juntos*, de Ariano Suassuna, a quem muito respeito pelos textos inteligentes. Porém acho que Suassuna cometeu um equívoco ao insinuar que o cientista Charles Darwin foi um apóstolo da pregação de raças superiores e inferiores entre os humanos. A teoria da evolução de Darwin tem sido mal interpretada por muita gente e foi deformada até pelos nazistas. Entretanto, Darwin jamais afirmou que existe superioridade entre as raças humanas. De modo resumido, a sua teoria diz apenas que os indivíduos mais adaptados ao ambiente têm maior probabilidade de deixar descendentes.

Marcelo Medeiros
via e-mail

Sem querer tomar partido na polêmica que envolve Ariano Suassuna, fulgurante figura da cultura, e o ensaista da excelente **BRAVO!**, teço entusiastas loas a Olavo de Carvalho por *Da Antilinguagem ou da Linguagem como Ferramenta da Tirania e do Ódio* (**BRAVO!** nº 32, maio de 2000), que considero exemplar tanto pelo estilo apurado quanto pela cerrada argumentação. Com efeito, nada mais abominável que os clichês, os estereótipos, os lugares-comuns, os chavões, o *déjà vu*, o *déjà lu*, que Roland Barthes tão bem denunciou em sua aula, inauguradora, em 1977, da cadeira de Semiologia, no Collège de France.

Latuf Isaias Mucci
via e-mail

Sartre

Sou admirador do talento de Sérgio Augusto, que na edição de abril (**BRAVO!** nº 31) cometeu um pequeno deslize na reportagem *O Iluminista Dogmático*, atribuindo à Alemanha a gênese do pensamento filosófico conhecido como Existencialismo. Talvez Sérgio Augusto de fato atribua a Heidegger e à Alemanha a difusão desse pensamento filosófico, mas foi na Dinamarca que o pensador Sören Kierkegaard se tornou o responsável pela formulação de tal corrente. Foi com obras como *Temor e Tremor* e *Diário de um Sedutor*, entre outras, que a Europa e especificamente a Alemanha tomaram conhecimento do Existencialismo.

Henrique de Paula
via e-mail

Primeiro Movimento

Parabéns pela seção *Primeiro Movimento*. A oportunidade de mostrar trabalhos de pessoas que ainda não estão de fato na mídia é sensacional. Seria de suma importância que essa seção fosse aberta também para trabalhos experimentais. Desejo que ela seja permanente, pois o que não falta são pessoas de qualidade para ocupar as páginas da revista.

Ana Carolina R. Mundim
via e-mail

Dúvidas

Será que a imagem identificada como de São João Evangelista, na página 41 (*Rotas Visuais de um Brasil*, **BRAVO!** nº 31, abril de 2000) não é de Santa Clara, de José Joaquim da Veiga Vale? Em *Macunaíma Visita Freyre* (pág. 68), não seria mestre dos Apipucos em lugar de mestre dos "Apicucos"? Se a confusão for minha, queiram perdoar.

Ubiratan Teixeira
São Luís, MA

N.R.: *Sobre a estátua, a Superintendência dos Museus do Estado de Minas Gerais confirma sua identificação como São João Evangelista, de autor desconhecido, do século 18. Quanto a Gilberto Freyre, o leitor tem razão: o correto é mestre dos Apipucos e não Apicucos.*

Envie as cartas ou e-mails para esta seção indicando nome completo, RG, endereço e telefone. A revista **BRAVO!** *se reserva o direito de, sem alterar o conteúdo, resumir e adaptar os textos publicados nesta seção. As cartas devem ser endereçadas à seção* Gritos de **BRAVO!**, *rua do Rocio, 220, 9º andar, CEP 04552-000, São Paulo, SP; os e-mails, para gritos@davila.com.br*

Detalhes on line

Editores comentam no site os bastidores das entrevistas publicadas na revista

A edição de junho de **BRAVO! On Line** traz textos exclusivos sobre os bastidores de entrevistas publicadas nesta edição. Tania Menai fala de sua conversa, em Nova York, com o músico Ryuichi Sakamoto, que está lançando um CD com trilhas de filmes, e Luis S. Krausz conta como entrevistou o maestro e pianista russo Vladimir Ashkenazy, que se apresenta no Brasil neste mês com a Orquestra Filarmônica Tcheca. O editor Jefferson Del Rios comenta as entrevistas feitas com Inês Pedrosa e Jacinto Lucas Pires, dois importantes representantes da nova geração de escritores portugueses; e a editora-contribuinte Ana Francisca Ponzio dá mais detalhes sobre a trajetória de Yorgos Loukos, diretor do Balé de Lyon, que se apresenta no Brasil neste mês.

Inês Pedrosa: conversa com Jefferson Del Rios

Reformulação e dinamismo

Novo site de BRAVO! estréia sorteando passagens para os Estados Unidos e oferecendo mais serviços

O novo site de **BRAVO!** já está no ar, agora tendo como provedor o Zip.net. Totalmente reformulado no aspecto gráfico e mais dinâmico na parte operacional, possibilita maior interatividade e promete novidades constantes. Na primeira semana de funcionamento, 11 passagens para os Estados Unidos foram sorteadas entre os que assinaram a revista pela Internet.

Já nesta primeira fase, **BRAVO! On Line** vai indicar as melhores opções em CDs, vídeos, DVDs e livros, áreas não cobertas pelo site antigo. O ícone *Seleção BRAVO!* mostrará, entre as sugestões culturais da página, as recomendações pelos editores de **BRAVO!**. E, em breve, também haverá dicas culturais internacionais: Nova York, Londres, Paris e Buenos Aires são as capitais escolhidas para inaugurar essa seção, na qual filmes, exposições, peças e outras atrações terão indicações de serviço completas, acompanhadas das reportagens publicadas na revista sobre os assuntos. Visite o site: http://bravo. zip.net

FOTO EDUARDO SIMÕES

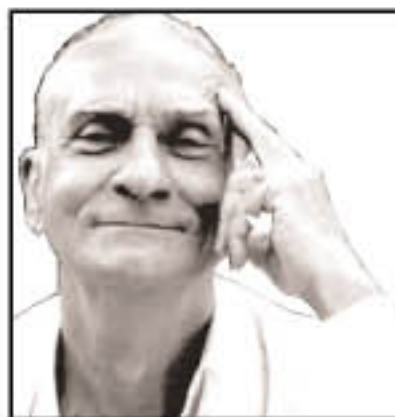
O novo desenho do site: mais dinâmico

BRAVO! (ISSN 1414-980X) é uma publicação mensal da D'Avila Comunicações Ltda. Rua do Rocio, 220 — 9º andar — Tel. 0++/11/3046-4600 — Fax: 0++/11/3046-4604 (Adm.) / 829-7202 (Redação) — Vila Olimpia — São Paulo, SP, CEP 04552-000 — E-mail: revbravo@uol.com.br — Home Page: **www.revbravo.com.br** — Redação Rio de Janeiro: av. Marechal Câmara, 160 — sala 924 — Tel. 0++/21/524-2453/524-2514 — CEP 20020-080. Jornalista responsável: Wagner Carelli — MTB 10.809. Os textos assinados são de responsabilidade dos autores e não refletem, necessariamente, opinião da revista. Impresso na Cochrane S.A. – Fotolitos: Relevo Araújo, SoftPress e Village – Distribuição exclusiva no Brasil (Bancas): Dinap S.A. Distribuidora Nacional de Publicações. Entrega em Domicílio: Via Rápida

Escravas fotografadas por Christiano Jr., em 1860, no Rio: modelos, matrizes ou matriarcas?

O VISIONÁRIO

Biologia e cultura

Sobre Gilberto Freyre e o racismo

Por Ariano Suasuna

Meu mestre Euclydes da Cunha, deformado pelo Brasil oficial, cometeu um grave erro de interpretação ao afirmar que, como raça, os portugueses brancos eram superiores aos índios e aos negros. Gilberto Freyre deu um passo adiante em relação ao autor de *Os Sertões*, mas, ao fazê-lo, transferiu o erro de Euclydes da Cunha do campo biológico para o cultural, pois considerava a cultura européia superior à negra, e essa superior à indígena.

Ao fazer essa afirmação, não me excluo das deformações que também me atingiram por ter nascido e me educado no Brasil oficial; nem esqueço que Sylvio Romero, Euclydes da Cunha, Gilberto Freyre e outros muito contribuíram para corrigir aquelas deformações que sofri pelo fato de pertencer à classe privilegiada brasileira.

Não posso me impedir, porém, de anotar que, quando jovem, Gilberto Freyre era racista (ao que parece por influência de Oliveira Lima). Nas últimas décadas do século 19 e nas primeiras do 20, alguns intelectuais brasileiros, deixando-se impressionar pelas teorias dos cientistas sociais europeus, consideravam a nossa mestiçagem como um mal, uma mancha em nossa formação. Tal "mancha" viria principalmente da presença do negro em nosso sangue e em nossa cultura. O índio, ainda ia. O negro não.

Como decorrência de tal racismo, de vez em quando surgiam entre intelectuais e políticos brasileiros, movimentos no sentido de "branquear" nosso povo por meio do estímulo à imigração de europeus. Muitos deles tinham inveja da Argentina, considerada "um país de mais sorte", porque, tendo havido, lá, mestiçagem menor, seu processo de "clarificação" seria mais rápido e mais fácil.

Oliveira Lima foi um desses extraviados intérpretes racistas do Brasil. E, comentando o livro *Na Argentina* que ele acabara de publicar, seu discípulo Gilberto Freyre escreveu, no *Diário de Pernambuco* de 31 de outubro de 1920: "Algumas das páginas mais interessantes do livro do Sr. Oliveira Lima são os dedicados ao problema da raça na Ar-

gentina. Parece que neste ponto a República do Prata leva decidida vantagem sobre os demais países americanos. Em futuro não remoto sua população será praticamente branca. Tão inferiores em número à caudalosa maré caucasiana são os elementos de cor que o processo de *clarificação* da raça argentina será relativamente breve, fácil e suave. Anuncia-se a mesma '*física e moralmente bela*' e o Sr. Oliveira Lima aponta-nos algumas de suas *finas qualidades*" (grifos meus).

Em diversas ocasiões, Gilberto Freyre afirmou que foi ao se tornar discípulo de Franz Boas, nos Estados Unidos, que abandonou tais idéias. Mas muito antes dele, sem nunca ter saído do Brasil ou estudado com Franz Boas, Sylvio Romero escreveu o seguinte texto, que bem poderia servir de ementa a *Casa-Grande & Senzala*: "As escravas, e raro era o colono que não as tinha, viviam no seio das famílias, ao serviço doméstico. Daí o cruzamento natural; apareciam os mestiços e novos laços se criavam (...) A escravidão, apesar de todos os seus vícios, operou como fator social, modificando nossos hábitos e costumes (...) Desenvolveu-se como força econômica, produzindo as nossas riquezas, e o negro foi assim um robusto agente civilizador. O cruzamento modificou as relações do senhor e do escravo, *trouxe mais doçura aos costumes* e produziu o mestiço, que constitui a massa da nossa população e em certo grau a beleza da nossa raça. Ainda hoje os mais lindos tipos de nossas mulheres são essas moças ágeis, fortes, vívidas, *de tez de um doce amorenado*, de olhos negros, cabelos bastos e pretos, sadias jovens em cujas veias circulam, *por certo já bem diluídas*, muitas gotas de sangue africano. O trabalho escravo foi todo o nosso passado. O negro influenciou toda a nossa vida íntima e muitos dos nossos costumes nos foram por ele transmitidos" (grifos meus).

Gilberto Freyre transferiu o erro de Euclydes da Cunha do campo biológico para o cultural

Na minha opinião, foi esse texto de Sylvio Romero que levou Euclydes da Cunha a dizer que o brasileiro ideal era "o pardo"; e levou Gilberto Freyre a formular a teoria da *morenidade*, oposta por ele à *negritude*, que se recusava a admitir. Eu mesmo, influenciado por Euclydes da Cunha, escolhi *A Onça Castanha* como símbolo do povo brasileiro; até que, alertado pelos militantes do movimento negro, vi que a escolha do *castanho* era um resto inconsciente do sonho racista de "apagar a mancha negra": como no "pardo" e no "moreno", nas veias do "povo castanho" circulariam, "*por certo já bem diluídas*, muitas gotas de sangue africano. Essa foi uma das maiores causas da crise em que mergulhei nos anos 80 e que quase me liquidou como escritor. Mas reuni forças, fiz um exame de consciência, confessei publicamente o erro, mudei, e assim pude retornar à festa da criação literária sem a qual não acerto a viver.

Entretanto, quando escrevi aqui sobre os 500 anos da presença portuguesa no Brasil, foi exatamente do ponto de vista da filosofia da cultura que reclamei por Gilberto Freyre considerar a cultura indígena inferior à negra e esta inferior à européia. E talvez seja precisamente isso o que causa estranheza àqueles que, no fundo, são pensadores europeus exilados aqui. Volto a meu mestre Euclydes da Cunha, que, falando sobre a alienação da elite econômica, política e social brasileira escreveu: "Alheâmo-nos desta terra. Criamos a extravagância de um exílio subjetivo que dela nos afasta, enquanto vagueamos como sonâmbulos pelo seu seio desconhecido. O verdadeiro Brasil nos aterra. Trocâmo-lo de bom grado pela civilização mirrada que nos acotovela na Rua do Ouvidor (...) Deslumbrados pela cidade, pelo litoral opulento e pelas miragens de uma civilização que recebemos emalada dentro de transatlânticos, esquecêmo-nos do interior, do sertão amplíssimo onde se desata a base real da nossa nacionalidade".

Por outro lado, escrevendo na *Folha de S.Paulo* sobre Paulo Nogueira Batista Júnior, ressaltei como ele demonstra que "o grande Euclydes da Cunha" já denunciava aquele "cosmopolitismo" das elites brasileiras, "a sua atitude imitativa e servil" que conforma "uma espécie de regime colonial do espírito", capaz de transformar "o filho de um país num emigrado virtual, vivendo, estéril, no ambiente fictício de uma civilização de empréstimo".

É nessa espécie de "exílio virtual" que vivem aqueles que manifestam um profundo desamor a nosso país e a nosso povo. E que, inconscientemente desgostosos por terem nascido aqui, repetem o estado de espírito que certa vez levou Ruy Barbosa a pronunciar uma frase triste e infeliz: "Se eu pudesse afeiçoar meu país a meu gosto, faria dele uma Inglaterra".

SEMPRE ALERTA

A aventura cultural

Pela descoberta da história da "inteligência brasileira"

Por Sérgio Augusto

O presidente da República nos quis fazer acreditar que as comemorações dos 500 anos não foram um fiasco, apresentando como prova a profusa quantidade de livros sobre o Descobrimento e outros primitivos episódios de nossa história colonial aqui editados e reeditados desde o ano passado. Mesmo que não pudéssemos — e podemos — argumentar que a orgia editorial motivada pelos 500 anos não foi um feito de governo, mas da iniciativa privada, ainda restaria outra evidência de nossa modesta contribuição: a quantidade de obras sobre o Descobrimento, escritas e lançadas em Portugal nos últimos 12 meses, algumas até bancadas pelo erário, superou com folgas a brasileira. Em todo caso, até que fizemos bonito, impondo a um mercado de leitores preguiçosos e tapados uma enxurrada de livros com outro tipo de auto-ajuda, a auto-ajuda histórica, cuja importância vital George Santayanna resumiu à perfeição nesta frase: "Quem ignora o passado está condenado a repeti-lo". Mais do que isso, criamos um novo fenômeno editorial: o jornalista improvisado de historiador Eduardo "Peninha" Bueno, que, segundo consta, já vendeu meio milhão de seus livros sobre o Descobrimento e, no momento em que escrevo, acumula quatro títulos na lista dos best sellers.

Se considerarmos que os trabalhos de Peninha tratam de assuntos menos populares e "universais" que as viagens místicas de Paulo Coelho, sua façanha é um acontecimento que talvez só os historiadores profissionais devessem estar isentos de comemorar. Não porque contenham erros ou simplifiquem a história, mas por me parecer natural que os historiadores profissionais, não todos, é verdade, tenham ficado melindrados com o ovo de Colombo editorial posto em pé por um *outsider*. Quantos historiadores não gostariam de ter tido a mesma idéia e a mesma capacidade para levá-la adiante?

O valor propedêutico dos livros do Peninha me parece indiscutível (sei de gente que deles já saltou para obras mais alentadas e específicas sobre o Brasil Colônia), e muito teríamos a lucrar se outros estudiosos seguissem seu exemplo, ampliando o espectro de sua pesquisa histórica. Por que não iniciar, por exemplo, uma série de textos sobre a grande aventura da cultura brasileira? Peninha cuidou dos atos, das ações de conquista; seus sucedâneos cuidariam das idéias e dos agentes das idéias. Quem não pôde ler os estudos que Antonio Candido, Wilson Martins, Afrânio Coutinho e outros fizeram sobre a aurora de nossa literatura teria à disposição um sumário crítico das primeiras manifestações da "inteligência brasileira", acompanhada da reedição de obras capitais dos três primeiros séculos, não só de historiadores e viajantes, mas também literárias — uma nova *Brasiliana*, ao mesmo tempo mais seletiva e elástica que a original. Uma *Brasiliana* que, enfim, englobasse os autos de Anchieta, os sermões de Vieira, a poesia satírica de Gregório de Matos e a *História do Brasil* de frei Vicente do Salvador.

Não sei se deveria ser empreitada individual ou de equipe, como a *História da Vida Privada no Brasil*, da Companhia das Letras, mas se pudesse ser realizada por uma só pessoa, candidatos à altura não nos faltam: Antônio Risério, Silviano Santiago, Flora Süssekind, Davi Arrigucci Jr., Roberto Schwarz — para não mencionar o próprio Antonio Candido, que não sei se teria coragem e paciência para concentrar em menos de 200 páginas os dois volumes de sua *Formação da Literatura Brasileira*.

Se entregue a Silviano Santiago, por exemplo, o professor Wilson Martins não ficaria nada satisfeito. Santiago discorda, radicalmente, dos marcos estabelecidos e valorizados por Martins no primeiro volume de sua *História da Inteligência Brasileira*. Para Martins, a inteligência brasileira teria começado a manifestar-se em 1550, quan-

ENSAIO

do o padre Leonardo Antunes iniciou os estudos rudimentares do latim no Colégio dos Meninos, em São Vicente. Santiago, a exemplo de Candido, acredita que nossa história intelectual começou de fato 200 anos depois, quando nestas paragens se estabeleceu um sistema cultural coerente, marcado por uma uniformidade entre autores, produção intelectual e público.

Santiago considera o *approach* de Martins eurocêntrico e magisterial, elitista e livresco, idealista e bacharelesco, com desmedido peso concedido à implantação dos valores da Contra-Reforma no Brasil e um lusitano desprezo pelos valores da cultura indígena. O que não significa que, ao privilegiar a missão jesuítica que aqui desembarcou em 1543, na comitiva do primeiro governador-geral, d. Duarte Coelho, para monopolizar nossa educação durante três séculos, Martins faça uma apologia de suas idéias e seus métodos de ação. Ao contrário, o retrato que ele nos traça dos missionários da Companhia de Jesus e do ideário jesuítico — retrógrado, anticientífico, mais paralisante que estimulador do desenvolvimento intelectual — só fez aumentar minha antipatia por aqueles que Jorge de Lima bem definiu como "pajés de roupeta". Os jesuítas não nos trouxeram livros didáticos, mas doutrinários; não educaram, catequizaram; expurgaram, quando não proibiram, os clássicos humanistas de Ovídio, Horácio, Plauto, Terêncio e outros.

A igreja não deve desculpas só aos índios e negros, mas a todos que pegaram as sobras do triunfo do obscurantismo

Ainda que figuras respeitáveis os indultem — o professor Alcir Pécora, da Unicamp, por exemplo, defende a tese de que eles estavam do lado certo, pois eram contrários à escravidão dos índios, ao uso da violência física contra eles, preferindo dos males, o menor, ou seja, a aculturação, via catequese —, não consigo reavaliar positivamente os padrecos loyolistas, não por acaso sinônimos de pessoas dissimuladas, fingidas e hipócritas, segundo o *Aurélio*. Para início de conversa, o fundador da Companhia de Jesus em Portugal, padre Simão Rodrigues, era um tremendo mau-caráter. Dois anos depois da chegada ao Brasil dos primeiros missionários, Rodrigues fez o diabo para impedir que o erasmiano Damião de Góis fosse nomeado professor de letras do príncipe d. João, cargo que o ambicioso prelado, mestre de doutrina do herdeiro de d. João 3º, desejava para si. Venceu o concorrente denunciando-o ao tribunal da Inquisição.

Livros a mancheias: a história da inteligência brasileira também merece uma orgia editorial

O processo de Damião de Góis foi um *turning point* na história intelectual portuguesa, uma clara opção pelo paranóico e higienizante espírito tridentino, obcecado com a "extirpação das heresias", pressuroso na imposição de uma censura férrea contra livros suspeitos, que eram praticamente todos, inclusive, por incrível que pareça, as Sagradas Escrituras, cuja leitura pelos leigos chegou a ser vetada após o Concílio de Trento. Até para se ler os Livros Santos, que a olhos ignorantes poderiam causar mais mal do que bem, segundo o Papa Pio 4º, tornou-se imprescindível a permissão por escrito de algum bispo ou um inquisidor; caso contrário, seu leitor cairia em pecado. Com a vitória de padre Simão Rodrigues, um cordão sanitário isolou Portugal, arruinando experiências promissoras como o Colégio das Artes da Universidade de Coimbra, centro avançado de estudos humanísticos e ponte para a grande reforma cultural européia no período do Renascimento. Criado em 1548, tinha tudo para ser a versão portuguesa do Collège de France, fundado nos mesmos moldes 18 anos antes, mas teve vida curtíssima: em 1550, seus três mais importantes professores foram presos como heréticos, e postos à disposição do Santo Ofício.

Num artigo que, também a propósito dos festejos dos 500 anos, escreveu para *O Estado de S.Paulo* (4/5/2000), Gilberto de Mello Kujawski ridicularizou o mea-culpa e as desculpas que a Conferência Nacional dos Bispos do Brasil pediu aos nossos índios e negros pelos erros cometidos no passado por representantes da igreja. A igreja, a meu ver, não deve apenas desculpas aos índios e negros, mas também aos brancos e a todos aqueles que pegaram as sobras do triunfo do obscurantista padre Simão Rodrigues sobre o iluminado Damião de Góis.

QUINTESSÊNCIAS

Reputações e escândalo

O século 20 continua acertando contas com o 19

Por **Sérgio Augusto de Andrade**

Nada como uma má reputação.

Sempre que Gérard de Nerval recolocava a coleira em sua lagosta predileta antes de começarem a passear por Paris, seu gesto era menos uma atitude que um símbolo: quase todo o século 19 adorava se fantasiar como um *dandy* travesso e tentar fazer passar os trapos de sua fantasia como parte do mosaico de sua convicção. Foi uma tática tão eficaz que seu alcance só podia mesmo crescer, de forma insidiosa e tácita, como uma planta venenosa impaciente — o abismo que separava o artista da sociedade burguesa passou rapidamente a servir para separar o artista da crítica e, em última instância, da própria arte: nenhum sucesso era medido pela repercussão de sua estima, mas pelas ressonâncias de seu escândalo. Para o século 19, o escândalo era um bem de consumo, um privilégio, uma vocação, um ritual e uma conveniência.

Victor Hugo nunca suportou Stendhal — ler *O Vermelho e o Negro*, para o autor de *Os Trabalhadores do Mar*, era uma experiência comparável à de extrair um dente; Barbey d'Aurevilly nunca suportou Flaubert; Taine nunca suportou Baudelaire; Sainte-Beuve nunca suportou nenhum dos três. Matthew Arnold conseguiu ignorar a obra de Browning, Swinburne e George Meredith; William Hazlitt chegou a desqualificar Coleridge; Maxime du Camp detestava Courbet; Roujon era só mais um dos que não chegavam a considerar Cézanne alguém ligado, fosse como fosse, a qualquer ramo das artes.

Nada disso importava muito: a indiferença em relação à aprovação crítica não era mais um triunfo; era um postulado. O que o século 19 tomou para si, como quem invade um continente, foi a comemoração arrogante de uma nova apropriação das possibilidades da arte. Se por um lado o continente, na verdade, era só uma ilha, por outro cada nova possibilidade era como um tesouro enterrado. O século 20 nasceu e cresceu fascinado pela chance de poder parecer desobediente; a má reputação retomada como inscrição do gênio foi seu brinquedo preferido, seu melhor jogo e sua maior aposta.

A separação entre o artista e a arte passou a ser conhecida por um rótulo que era uma tautologia charmosa, ininterruptamente festejada por Montmartre — a da arte pela arte; os encantos de seu projeto nos perseguem até hoje, filtrados por Marcel Duchamp, Robert Rauschenberg e os últimos suspiros do Expressionismo Abstrato — foi a muito custo que o Dadaísmo, o Surrealismo e o Futurismo

conseguiram admitir a dificuldade que o século 20 sempre encontrou para começar. O começo do século 20, por isso, foi um longo, infindável ajuste de contas com o século 19.

Nem toda conta se ajusta com facilidade. Prefigurado em sua absoluta integridade pela obra de Manet, o cinema passou a ser, para nós, o que a literatura foi para o século 19 – com uma diferença importante. O culto à má reputação perdeu a estridência de sua energia; sem a coragem sempre temerária para a aventura dos símbolos, fomos obrigados a nos contentar com a melancolia das atitudes. As exceções – von Stroheim, Cassavetes, Imamura – são casos menos extraordinários que semipatológicos; embora marcado pela ingenuidade de suas opções, o século 19 ainda podia ensaiar momentos – como com Gautier, Lautréamont, Rimbaud ou Melville – em que o orgulho só se justificava por seu excesso. O século 20 não foi tão sistematicamente extrovertido; talvez o maior exemplo da nova natureza de sua postura no cinema continue sendo Charles Chaplin, o eterno vagabundo.

Como ficou fácil ser eterno. A verdade é que a comédia de Chaplin nunca conseguiu atingir o mínimo de invenção, radicalismo, selvageria ou inteligência – não me atrevo a sugerir subversão – que deve ser o núcleo de toda comédia. W. C. Fields – um cômico infinitamente superior e infinitamente mais moderno – fez da misantropia a substância terminal de seu sarcasmo; Chaplin sempre se comportou como um bobo da corte tímido ou um animal de estimação cujo nível de docilidade ou submissão é positivamente embaraçoso. Sua comédia suplica afeição como uma criança mimada; suas seqüências mais celebradas comercializam simpatia com seus possíveis adeptos como um gângster barato.

> Chaplin nunca atingiu o mínimo de invenção, selvageria ou inteligência que deve ser o núcleo da comédia

Como um bobo da corte, Chaplin sempre se diverte um pouco demais com suas próprias piadas; como um animal de estimação, toda sua arte se reduz a um repertório limitado e razoavelmente primitivo de truques; como uma criança mimada, seus filmes também acreditam em lágrimas; como um gângster barato, suas melhores técnicas incluem a mentira, o subterfúgio, a chantagem e todo tipo de expropriação – desde que naturalmente indevida. Formalmente um amador, Charles Chaplin usou o cinema para reafirmar toda a admiração que sempre manteve por si mesmo. Como todo ator – e, devo admitir, todo idiota – Chaplin sempre exagerou fartamente seu poder e seu talento, insistindo em alimentar um romance quase fascista por sua imagem, na desmesura parapsicótica de sua mania. Seu problema ia além de sua absoluta falta de graça, sua absoluta ausência de ritmo, sua teimosia mercenária naquilo que almas mais doces cismam em elogiar como expressões de um humanismo – tão anacrônico e sem sentido como todo humanismo. Seu grande problema é que seus filmes são o mais flácido sintoma da mecânica de nossas predileções e do teor moral da política de nossa cultura.

O Pai do Artista, **de Cézanne (1866): naquela época era mais difícil ser eterno**

Quando tentou encenar algo que não se esgotasse nos limites irrecuperavelmente estreitos de sua própria personalidade, Chaplin só foi capaz de dirigir *A Condessa de Hong Kong*. Quando tentou brilhar por uma qualidade consideravelmente estranha aos atributos de seu talento – uma insinuação mínima de originalidade –, Chaplin só foi capaz de repetir o que havia aprendido com Mack Sennett, René Clair, Max Linder e a tradição da Keystone – sua comédia nunca ultrapassava o pastiche, o simulacro ou a cópia, invariavelmente debilitados pela fragilidade vitoriana de sua perspectiva ou por sua antológica inépcia para compreender os princípios elementares da montagem. Nada – rigorosamente nada – do que Charles Chaplin fez pode ser comparado, em termos estéticos, à exuberância plástica de Buster Keaton. Seu cinema, no entanto, mantém-se como uma espécie muito curiosa de instrumento terapêutico do Bem. É quase impossível identificar algum instante em que não estejamos acertando algum tipo de conta com o século 19.

Charles Chaplin nunca teve grandeza suficiente para aceitar os riscos de uma má reputação. Como o caminho do inferno, seu cinema é feito exclusivamente de boas intenções. De boas intenções até a lagosta de Nerval entendia mais.

A retórica do insulto

Thomas Bernhard é para ser lido com raiva e paciência

Por **Fernando de Barros e Silva**

"Vladimir – E se a gente se arrepender-desse?
Estragon – De quê?
Vladimir – Oh... (Reflete) Não é preciso entrar em detalhes.
Estragon – De ter nascido?
(Vladimir dá uma gargalhada que reprime instantaneamente, com a mão no púbis, o olhar crispado).
Vladimir – Não se pode nem mais rir.
Estragon – É uma privação terrível."
Esperando Godot, de Samuel Beckett

"Simplesmente me limitei a me sentir feliz por sobreviver."
Thomas Bernhard, em entrevista publicada em 1987

"Rimos do fato de que não há nada do que rir."
Adorno e Horkheimer, na *Dialética do Iluminismo*

Curioso o interesse recente pelo escritor Thomas Bernhard (1931-1989) entre nós. O fenômeno pode ser atribuído quase que exclusivamente à tradução de *Extinção*, seu último romance, de 1987, recém-lançado pela Companhia das Letras. Não há mesmo porque deixar de festejar: a tradução parece muito rigorosa e bem cuidada; a capa do livro, particularmente feliz e adequada ao texto; e este – o que enfim interessa –, um dos momentos mais altos da literatura dessa segunda metade de século. **BRAVO!** dedicou extensa reportagem ao livro na sua edição de maio, com ótima entrevista com o autor (avesso desde sempre à mídia) realizada em 1987. Quase todos os grandes jornais deram destaque ao lançamento, em geral com comentários mais do que elogiosos. Bernhard, de quem já tínhamos traduzidos outros quatro romances, passa agora, e finalmente, a existir no Brasil – é o que parece. O que há de curioso nessa curiosidade tardia?

Posso ser injusto (correrei o risco), mas duas coisas chamam a atenção de saída. Primeiro, a tendência de transformar a propalada misantropia do autor e seu niilismo literário-existencial num estilo de vida, em algo que se admira e se consome. Segundo, e decorrente dessa estetização da radicalidade (a ser melhor qualificada), o risco de adocicar o mal-estar da obra de Bernhard, de vê-la como um exemplo de "beleza radical", uma espécie de biscoito fino que as massas não haverão de comer. Que o autor mais intransigente e a prosa mais azeda dos últimos 30 anos sirvam de alimento às veleidades espirituais das altas-rodas, é mais uma ironia do nosso cinismo ilustrado. É de fato engraçado observar como a retórica do insulto

Da comunicação difícil ao risco de adocicar o mal-estar

de Bernhard (um insulto muito construído por meio das variações intermináveis de uma sintaxe infernal) tem provocado suspiros em alguns dos propagandistas da cultura ornamental, na qual estamos hoje chafurdados. O contra-senso não poderia ser mais revelador. Somos todos de certa forma personagens de Bernhard, aqueles para os quais ele reserva e dedica sua abjeção. O bom-gostismo que vem cercando sua recepção no pequeno Brasil letrado tem algo de profundamente semelhante ao que ele via de postiço, de privilégio de classe e de promíscuo na cultura elevada em que se refestelavam seus compatriotas. Quase inevitável o paralelo entre o que somos e o retrato dos caipiras da Áustria feito por Bernhard. Tome-se o romance *Árvores Abatidas*, cujo tema é exatamente este: a boçalidade repulsiva da elite espiritual, artistas e intelectuais, que empresta seu prestígio à elite do dinheiro, a qual, por sua vez, patrocina a primeira em troca da diversão que esta lhe proporciona.

Cito um trecho do célebre "jantar artístico" na mansão do casal Auersberger, os mecenas das artes, em homenagem ao maior ator de Viena: "Isso é o mais repulsivo nos Auersberger, pensei. Não são eles mesmos, no fundo, o centro de suas reuniões, mas seus móveis e preciosidades de outros séculos, não eram eles mesmos que falavam em suas moradias mas seus móveis e outros objetos de arte e seu dinheiro, pensei, como também naquela noite não falam eles mesmos mas sua decoração e seu dinheiro, pensei. Pensando nisso dei-me conta de toda a sua miséria" (pág. 127 da tradução brasileira).

Já se disse, com razão, que a fúria de Bernhard é hiperbólica e quase nada resiste à sua pena. Variações sobre o mesmo tema, sua obra é uma extensa ruminação em torno da impossibilidade dos homens de se comunicar, construída ela toda da perspectiva do fracasso e da presença constante da morte. "Porque não pude tornar os homens mais sensatos resolvi ser feliz longe deles", diz Voltaire na epígrafe de *Árvores Abatidas*; "Sinto que a morte me tem constantemente em suas garras. Não importa o que eu faça, ela está presente em toda a parte", diz Montaigne na epígrafe de *Extinção*. Mas, ainda que lhes dê novo ânimo, Bernhard não é o primeiro a extrair do não-sentido da vida, da experiência da solidão exasperada e do convívio próximo com a morte a força de sua literatura. Há no que ele faz muito do tormento e dos abismos morais que afligem os personagens de Dostoiévski, muito do mundo cinzento e grave de Kafka, sobretudo muito do absurdo que resvala para o silêncio da obra de Beckett.

Que a prosa mais azeda dos últimos 30 anos alimente veleidades das altas-rodas, é mais uma ironia do cinismo ilustrado

Tome-se este último, pouco lembrado, que um dia já nos pareceu ter decretado o ponto final da literatura. Não houve, de fato, depois dele muita coisa que estivesse à sua altura. Os personagens de Beckett não são mais indivíduos, mas seres mutilados debatendo-se continuamente entre a experiência da degradação (não raro fisiológica) e espasmos de lucidez. Da história em suas obras, temos apenas o produto — ou resíduo — final, o momento do declínio, o instante do tormento. Sempre circular, a linguagem beckettiana reproduz numa espécie de eterno presente a privação de sentido de um mundo que se tornou monstruoso demais para ser compreendido. Lembremos que Malone, uma de suas grandes criações, desejava a todos "uma vida atroz, depois os fogos e gelos do inferno e um nome honrado entre as execráveis gerações que virão".

Não parece ser outro o sentimento de Bernhard diante de seus semelhantes. Onde então sua novidade? O mesmo impulso de lesa-sociabilidade (má sociabilidade, diga-se) que anima um reaparece no outro, mas Bernhard, diferentemente de Beckett, instala seu sujeito mutilado dentro do mundo, situa-o no tempo e no espaço, dá nome aos bois, contextualiza o horror com base em sua experiência mais imediata. É muito tênue o fio que separa ficção de realidade em sua prosa desabusada. O insulto abrangente, metódico, implacável e não obstante com endereço muito bem determinado é o que resta ao indivíduo iluminista depois de sua queda. Vamos rir do fato de que não há nada do que rir — eis Bernhard. Nada porém mais refletido que esse escárnio incumbido de executar a tarefa de desmantelamento do que nos tornamos todos. Como notou com precisão Modesto Carone, "a complexidade da ficção de Bernhard se manifesta a partir da frase, que trabalha em parafuso, realizando variações intermináveis através de repetições, perífrases e permutas. (...) O esforço máximo de simplicidade no plano do conteúdo é veiculado por uma energia sintática que parece não ter limites".

Temos Bernhard. Podemos comemorar. Mas devemos lê-lo de maneira correta, com raiva e paciência. Não é apenas das afetações ridiculamente cosmopolitas da sua Áustria tacanha que ele nos fala. !

FOTO PAULO LEITE

O maldito do Modernismo

Ismael Nery, o artista que recusou as receitas dominantes para criar uma das mais vigorosas obras da arte brasileira, ganha retrospectiva

Por André Luiz Barros

"Não quero ser Deus por orgulho/ Eu tenho esta grande diferença de Satã,/ Quero ser Deus por necessidade, por vocação." A vocação expressa por Ismael Nery (1900-1934) — esse artista a quem o crítico Antônio Bento chamou de "pintor maldito da fase inicial do Modernismo" — foi exercitada principalmente na pintura. E é essa obra que pode ser apreciada na retrospectiva *Ismael Nery — 100 Anos, A Poética de um Mito*, que se abre neste dia 1º no Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro. Reunindo quase metade de toda a produção do pintor, a mostra compreende 44 óleos (ele criou um total de cem), 98 aquarelas, além de desenhos, fotos e até gravações de poemas do artista, de sua mulher, Adalgisa Nery, e do amigo Murilo Mendes recitados por atores.

Com curadoria de Denise Mattar, a mostra inclui os retratos de Murilo, Adalgisa e amigos, as telas célebres como *Duas Amigas*, *A Família* e *Duas Figuras*, os auto-retratos e os muitos desenhos — desde os inspirados no desenhista inglês Aubrey Beardsley, aos que apresentam figuras compostas com apenas uma linha ininterrupta,

Duas Figuras em Fundo Vermelho, óleo sobre tela. Na pág. oposta, no alto, *Casal*, óleo sobre tela de Ismael (embaixo) agora exposta pela primeira vez

FOTOS DIVULGAÇÃO / EXCETO DE ISMAEL NERY: ACERVO PESSOAL DA FAMÍLIA

maneira que Picasso utilizaria só anos mais tarde. Há exemplos das várias fases do pintor: da chamada chagalliana (em que é visível a influência de Chagall), da expressionista, da cubista e a de tendência surrealista. A reunião é rara, já que a maioria das obras de Nery pertence a coleções particulares. "É dificílimo organizar uma mostra de Ismael Nery. Seus quadros ficaram esquecidos durante mais de 30 anos e depois foram valorizados a tal ponto que nenhum museu pode adquiri-los. Há 16 anos não se vêem tantas obras de Nery reunidas, pois, como não há museus nem outras instituições que possuam muitas obras suas, só se pode vê-las percorrendo as salas dos 38 colecionadores que cederam obras para a

Abaixo, *Retrato de Adalgisa*, a mulher do artista. Após a morte do marido, ela ganharia notoriedade como escritora e intelectual

exposição", diz Denise Mattar. Segundo ela, há seis obras que pela primeira vez estarão em exposição pública, como é o caso de *Nu Cubista*. Ismael não vendeu nenhum quadro em vida, tendo com eles presenteado amigos (e até o político Graça Aranha). Sua valorização foi tal que, há dois anos, a tela *Duas Figuras* (presente na mostra) alcançou US$ 220 mil no mais recente leilão a oferecer uma tela do artista, na Christie's carioca.

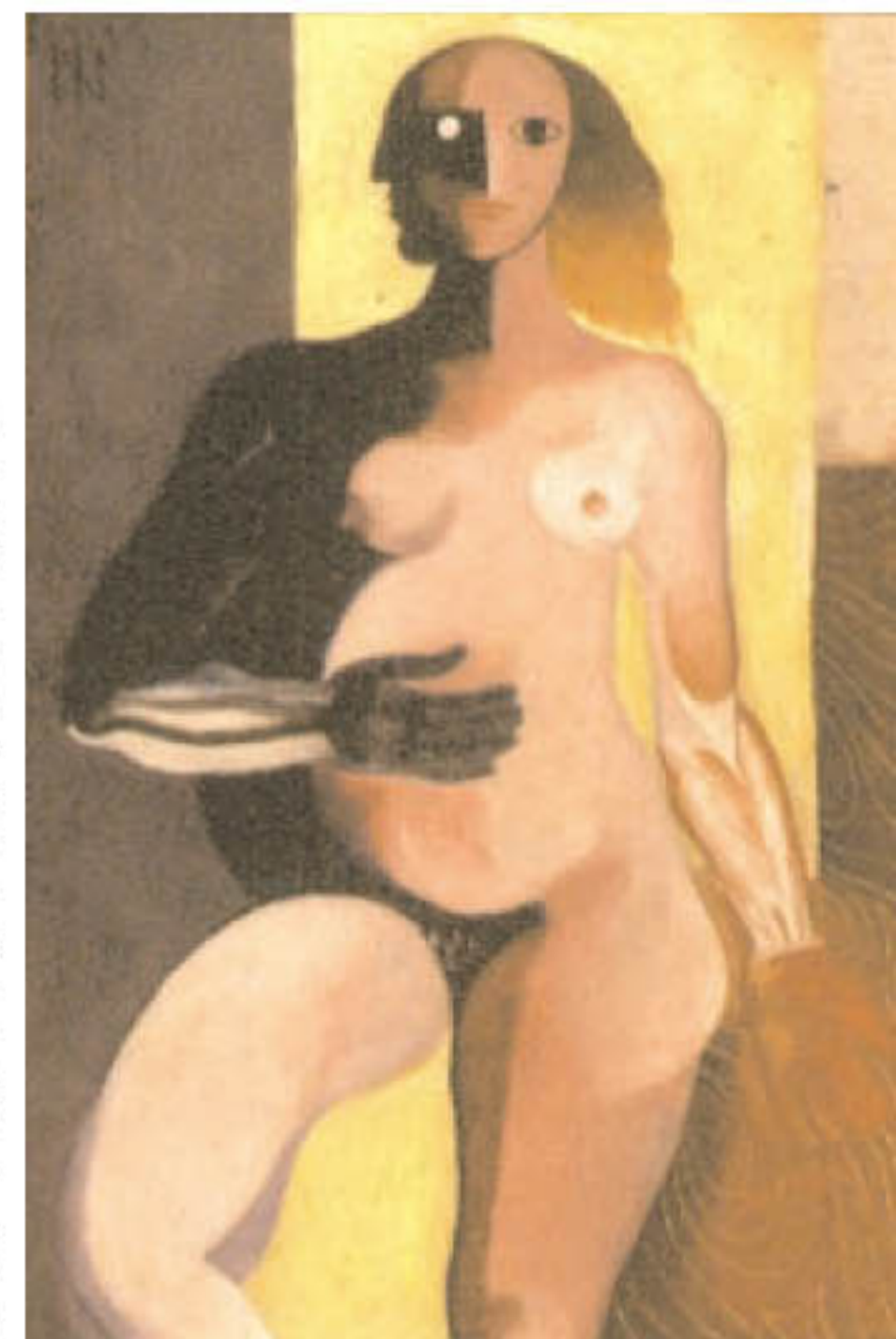
A retrospectiva é uma chance para aproximar-se desse artista que oscila entre o mito e o mistério, que nunca se enquadrou na ortodoxia canônica dos modernistas brasileiros e cuja multiplicidade de interesses se revela na sua condição de pintor, poeta, dândi, estilista, filósofo diletante e aprendiz de teólogo. Nascido em Belém do Pará em 9 de outubro de 1900, mudou com 2 anos para o Rio de Janeiro. Freqüentou a Escola Nacional de Belas Artes e, em 1920, seguiu para um ano de estudos de pintura em Paris. Dois anos depois, casou-se com Adalgisa Noel, que mais tarde seria conhecida como escritora e intelectual pelo nome de casada, Adalgisa Nery. A obra de Ismael nesse período apresenta características expressionistas e cubistas. Em 1927, em nova viagem à Europa, conhece Chagall, André Breton, Marcel Noll, e aspectos do Surrealismo passam a marcar sua produção. Em 1931, ano em que começa a escrever poemas, é internado com tuberculose no Sanatório de Correias, onde fica dois anos. A doença, agravada por úlcera na glote e na laringe, o mataria aos 33 anos, em 6 de abril de 1934.

A morte precoce, aliás, foi prevista por ele mesmo desde a infância, segundo relato de um professor seu no tradicional Colégio Santo Inácio, no Rio de Janeiro: aos 15 anos Ismael diz que desapareceria aos 33. A profecia, quase exata, reaparece num desenho em aquarela, não datado, em que, numa lápide, se lê simplesmente: "Ismael Nery 1900-1933". Cem anos depois de seu nascimento, não são necessárias mistificações forçadas para defini-lo como um homem que tentou encarnar da forma mais intensa, nos poucos anos de vida, o mito do artista completo, que refletia sobre as formas, os homens e o mundo. O artista que quase não dormia, pois ficava "passando em revista todos os problemas da humanidade", como disse certa vez a um médico que tentava ajudá-lo a curar-se da tuberculose. Com uma retórica brilhante que lhe permitia discutir da mais recente criação artística aos avanços tecnológicos, que se detinha na análise de conceitos filosóficos e religiosos, Ismael Nery atraíra para junto de si, em sua casa em Botafogo, um grupo de intelectuais e artistas que iam do poeta Manuel Bandeira ao crítico Mário Pedrosa, passando por pintores como Guignard e Cícero Dias, médicos como Pedro Nava e críticos como Antônio Bento, entre muitos outros. Era um grupo seletíssimo e muito mais discreto do que o que se encontrava nos saraus de Álvaro Moreyra ou de Aníbal Machado.

Ismael Nery não queria ser mesmo apenas um pintor. A um só tempo teólogo e dândi, chegou a criar uma filosofia própria, nunca escrita, batizada por Murilo Mendes de "essencialismo", um apanhado de idéias intrincadas, mas surpreendentemente poéticas, pelo qual o homem transcenderia os limites de tempo e espaço. Todo o filosofar de Ismael se alicerçava sobre seu arraigado cristianismo. Murilo Mendes, que o conheceu em 1921, ano em que o artista foi nomeado desenhista da seção de Arquitetura e Topografia do Patrimônio Nacional, chegou a explicar a raiz da exacerbada devoção do amigo: "Estou certo de que, se não tivesse aceitado a solução católica, Ismael teria sido um suicida. Se tivesse dado largas ao seu espantoso temperamento, morreria de embriaguez da vida, de excesso de euforia, aí pelos 20 ou 25 anos". A ironia é que o artista, por ser janota, casado com uma das mulheres mais bonitas da sociedade carioca da época e não possuir biblioteca, era tido como farsante pelos que não o conheciam. Outra vez, foi Murilo Mendes quem saiu em sua defesa: "Com ou sem biblioteca, o fato é que durante 13 anos de convivência diária com ele, nunca o vi engasgar nem emudecer ao abordar qualquer assunto. Não posso dizer o mesmo de todos os homens que até hoje conheci". Criticado por Mário de Andrade – que elogiou seus quadros, mas não os via compor uma obra acabada –, desdenhado por Oswald – que disse não ter visto nem gostado de seu trabalho –, Ismael Nery parece um personagem irreal, mas criador de uma obra impossível de ser isolada ou esquecida no cenário do século. Obra extensa considerando seus poucos anos de vida, mas muito menor do que prometiam suas variadas potencialidades e talentos, que não eludiam certas ambigüidades. Mesmo cristão militante, fez obras surpreendentes, como o desenho sobre a Revolução Russa e seus efeitos em que um homem do povo ajoelhado à cruz pergunta ao Senhor: "Por que me salvaste da fome?". Foi Mário Pedrosa quem afirmou: "Nesta terrível contradição se dilacerava o espírito de Ismael Nery, de novo reproduzida em outro desenho em que mostra duas manifestações de rua que se encontram: uma é uma marcha de proletários revoltados, a outra é uma procissão religiosa". Não admira que esse artista contraditório gostasse sobretudo de ser chamado de poeta, encarnando o mito do poeta que é o artista total, autor de versos como: "Meu Deus, para que pusestes tantas almas num só corpo?".

Desde a infância, o artista viveu experiências singulares. A mãe, Marieta Macieira Maciel Nery, nunca recuperada da morte do marido, o médico Ismael de Serra Ribeiro Nery, que sofreu um colapso cardíaco fulminante a bordo de um navio quando voltava da Europa (também aos 33 anos). Seu corpo, antes que a esposa fosse avisada, foi enterrado em Santa Catarina, altura da costa por onde passava o navio. Em 1918, Marieta perdeu outro filho, João Nery. Como descreve o neto Ivan (filho do artista com Adalgisa): "Ela era um tipo estranho, que sofreu um trauma tão grande, um impacto emocional de tal ordem, que ficou marcada até o dia da morte. Via tudo como se não tivesse passado nem um dia depois da morte do marido, com quem fora felicíssima. Era como um filme que pára na última cena, fica congelado. Às vezes essa alteração de comportamento dela irritava Ismael e afetava a vida com Adalgisa. Eu mesmo não a perdoava, mas hoje eu vejo que ela sucumbiu ao trauma". Cícero Dias, o último amigo vivo do artista, de 94 anos, por telefone de seu apartamento-atelier em Paris, recorda que Marieta se vestia de freira mesmo sem sê-lo. "Ismael tinha um ideário meio religioso, meio filosófico. Sua mãe não era propriamente mística. Cursou Teologia na França e era ligadíssima à Igreja." Adalgisa Nery, que depois da morte de Ismael se firmou como poetisa, romancista e deputada, além de casar-se em 1940 com Lourival Fontes, o temido chefe do Departamento de Imprensa e Propaganda do Estado Novo de Getúlio Vargas – isso apesar de desposar idéias de esquerda –, tentou convencer Ismael a mudar-se da casa da família Nery, à qual comparou certa vez a "tipos dostoievskianos". Consta que Ismael respondeu: "Sei que minha família me leva à loucura, mas não posso viver sem esta loucura".

Uma lembrança marcante de Cícero Dias e de outros amigos era a admirável elegância de dândi de Ismael Nery. Remador e nadador na adolescência, além de dançarino, Nery trouxe do ano inteiro passado em Paris, em 1920 – onde cursou a Academia Julian de pintura –, o hábito de desenhar as próprias roupas e muitas das de Adalgisa. "Ele se divertia bolando vestidos novos para ela e ternos para ele próprio. Encarava aquilo como arte. Era capaz de vestir um terno verde-escuro, com chapéu de feltro verde, gravata vermelha e calça branca, algo que no Rio da época era uma bela extravagância. O pior é que tudo se harmonizava, ele tinha talento", diz o filho Ivan.

A mostra *A Poética de um Mito* inclui até mesmo esses esboços de moda, além do grosso da produção pictórica que vai de 1922 a 1934. Como se sabe, essa pro-

Acima, *Figura*, óleo sobre tela. Homem inquieto, Nery chegou a afirmar que quase não dormia, pois ficava "passando em revista todos os problemas da humanidade"

Onde e Quando

Ismael Nery – 100 Anos, A Poética de um Mito.
**Centro Cultural Banco do Brasil (rua Primeiro de Março, 66, Centro, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/ 808-2020). De 1º/6 a 6/8. De 3ª a domingo, das 12h às 20h. Grátis.
De 17 de agosto a 30 de setembro, a mostra estará no Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Álvares Penteado (rua Alagoas, 903, São Paulo, tel. 0++/11/3662-1662)**

dução é profundamente marcada pelo encontro com Marc Chagall, em Paris, em 1927 (muitos anos mais tarde, Adalgisa voltou a encontrar-se com Chagall e este lhe mostrou um desenho deixado por aquele jovem brasileiro que tanto o impressionara). Nos anos seguintes ao encontro, Ismael vai incorporar a leveza lírica do pintor. No Brasil, o casal permanecia no centro das muitas discussões do heterogêneo grupo que recebia, visitado até mesmo por figuras como o respeitado padre Leonel Franca, o poeta Jorge de Lima ou o renomado engenheiro Jorge Burlamarqui. Nery era cada vez mais um pintor mergulhado nas questões formais e temáticas do homem moderno, que ganharam um tratamento tão pessoal quanto universal em seus quadros, que nada têm de nacional ou regional; daí o afastamento em relação ao modernismo da Semana de 22. Hoje pode-se dizer que existe um "estilo Ismael Nery", algo bem mais complexo do que a saída fácil de certa crítica que o qualificou como o único surrealista brasileiro. A verdade é que Nery criou quadros que podem receber rótulos que vão do Cubismo ao Expressionismo, passando pelo Simbolismo e até um "chagallismo" explícito. Infelizmente, o rótulo eventual de "surrealista" acabou sendo hegemônico. Pinturas das últimas fases do pintor podem até aproximar-se de obras de De Chirico ou Marx Ernst, mas, como diz Cícero Dias, o Surrealismo de Nery é questionável: "Nos anos 20 e 30, o Surrealismo abrangia estilos demais. A mim aconteceu como a Rivera e Orozco, no México. Breton, o líder do movimento, chamou-os de surrealistas e eles disseram que nem sabiam que eram aquilo. Diante dos quadros de Nery, Gilberto Freyre uma vez brincou dizendo que aquilo era 'sunudismo', dada a quantidade de corpos nus". A artista plástica Fayga Ostrower também prefere evitar a facilidade do rótulo único: "Ele foi expressionista e simbolista, mas nunca surrealista. O Surrealismo, movimento muito mais de literatura do que pintura, se caracterizava pela temática do impossível: por exemplo, pintar uma máquina de costura sobre uma mesa de operação. Eram objetos desencontrados, esquisitos, de sonho. Ora, a temática de Nery era absolutamente coerente. Eram retratos sobre paisagens. Ele foi muito mais expressionista e simbolista, e a influência de Chagall é patente. Para os anos 20, o estilo dele é algo avançadíssimo, vanguarda para o Brasil, o que já nos faz pensar na falta de ambiente cultural que ele teve de enfrentar".

Na verdade, em vida Nery fez apenas três exposições individuais, sendo a primeira em Belém, em 1928, de repercussão pífia (das poucas coletivas, a mais notável foi dois anos depois, em Nova York, ao lado de Di Cavalcanti, Cícero Dias, Guignard, Anita, Tarsila, Gomide

Abaixo, a aquarela *Figuras com Iniciais*. Na produção de Nery são identificadas várias fases: expressionista, cubista, simbolista, surrealista. Um inadaptado às coordenadas da corrente principal do Modernismo brasileiro, o artista só teve sua

obra valorizada em meados dos anos 60, quando uma tela sua alcançou preço recorde no mercado da época

Desejo e Dor

A obra do artista sem fronteiras resiste à devoração

Por Tadeu Chiarelli

Uma das principais características de uma obra de arte é sua capacidade de ser, antes de mais nada, uma espécie de anteparo à sua devoração por parte de quem a olha. O espectador consegue observá-la, descobrir possíveis motivações, influências, se esforça até para enquadrá-la em tendências estéticas de época, mas, apesar de todos esses esforços, ela continua impávida, totalmente refratária a se deixar levar facilmente ao entendimento lógico.

Na história da arte ocidental, uma série felizmente imensa de obras permanece como incógnitas, apesar de séculos terem se passado desde sua concepção, apesar dos olhares que nelas pousaram durante tanto tempo, apesar das exegeses dos críticos e historiadores: obras de artistas como Fouquet, Tintoretto, Pontorno, Velázquez pairam diante de a nós como mistérios sempre atuais a ser desvelados. No Brasil, durante o período colonial e todo o século 19, surgiram obras igualmente impermeáveis a qualquer olhar: as esculturas do Cabra, os retratos (infelizmente tão raros e pouco conhecidos) de Augusto Müller, as paisagens solitárias de Castagnetto são mistérios que sempre escapam a qualquer decifração.

A corrente principal do Modernismo brasileiro, mesmo circunscrita à receita nacional/nacionalista imposta por seus líderes, fez emergir produções que — apesar daqueles limites —, souberam impor-se por essa capacidade que as boas obras de arte possuem de não se adaptar a qualquer comando exterior: certas cenas de gênero de Di Cavalcanti, alguns retratos de Portinari, aquelas paisagens oníricas de Tarsila do Amaral. No entanto, seria na produção de alguns artistas daquele período, que não se adaptaram às coordenadas do movimento, que surgiram produções em que a impermeabilidade a fáceis desvelamentos seria uma constante. Refiro-me aqui às produções de Flávio de Carvalho, Oswaldo Goeldi e Ismael Nery, que agora tem uma retrospectiva de sua obra, a ser vista no Rio de Janeiro e em São Paulo.

Quando a produção de Ismael Nery (morto em 1934) começou a ser recuperada, em meados dos anos 60, o que chamou a atenção da crítica foi a possibilidade imediata de alinhar a obra do artista ao movimento surrealista. Finalmente tínhamos um outro "Chagall brasileiro" além de Cícero Dias. Embora a produção dos anos 20 de Cícero Dias ainda aguarde uma séria catalogação e uma análise menos ufanista de sua "pernambucalidade", parece inegável que no cotejo das obras do artista de Recife com aquela do artista de Belém do Pará (onde Ismael Nery nasceu, em 1900), o segundo parece ter absorvido das vanguardas históricas internacionais (não apenas do Surrealismo, mas igualmente do Cubismo), não propriamente um caminho para se colocar a par e se engajar na corrente que supostamente era a mais moderna na Europa (para daí propor uma poética de forte cunho "brasílico"), mas uma alternativa para o desenvolvimento de uma produção visual liberta das amarras, tanto da tradição européia de pintura quanto do caráter profundamente efusivo e aparentemente hedonista dos impressionistas e seus seguidores.

Acima, *Duas Figuras*, óleo sobre cartão: obra impossível de devorar

Ismael Nery se vale de certas proposições vindas do Cubismo e/ou do Surrealismo como estratégia para ampliar seu campo de atuação artística (que também se manifestava em outras áreas), que sempre parecem não ver fronteiras entre as diversas modalidades artísticas e entre a arte e a vida. Já no caso de Cícero Dias, o artista parece, no início de sua carreira, muito preocupado em forjar uma relação imediata entre o prosaico universo de referências da Vitebsk natal de Chagall e o seu inicial entorno recifense.

Alheio a qualquer comprometimento em resgatar qualquer tipo de imaginário que desse sinais inequívocos de um *locus* originário (questão que pressionou nossos mais significativos modernistas e, entre eles, Cícero Dias), Nery aproveitou-se da liberdade que lhe ofereciam certos procedimentos vistos na produção de alguns artistas ligados às vanguardas internacionais para criar formas que, na verdade, transcendem qualquer espécie de exotismo.

Para quem quiser se aproximar do mistério que encobre as produções de Ismael Nery (sem desvendá-lo em sua totalidade jamais), terá de estar consciente de que, em primeiro lugar, para Nery a pintura tinha se tornado inútil após Tintoretto (o que, mais do que nunca, levaria a se entender sua produção visual como uma outra possibilidade para seu "texto geral"); em segundo, que sua inquietação maior sempre foi querer manifestar o doloroso estado de incomunicabilidade do eu e seu desejo desesperado, e sempre impossível, de relacionar-se com o outro.

e outros). Mas ele próprio não dava nenhuma importância a reconhecimento ou fama, deixando ao amigo (quase discípulo) Murilo Mendes a tarefa de recolher desenhos até mesmo jogados pelo artista no lixo. "Os mais amassados ele pedia para Adalgisa passar a ferro!", lembra Ivan. Depois da morte de Nery, Murilo manteve em seu apartamento no Rio a obra quase completa do amigo. A sombra e o esquecimento sempre circundaram esse artista múltiplo. Como escreveu Murilo: "De tal maneira estão os homens hoje habituados a encarar a vida do próximo sob o ângulo da exteriorização e da publicidade, que um Ismael Nery, mais do que ninguém absorvido por uma multiplicidade de problemas, pôde passar quase despercebido nesse vago Brasil dos 1920 a 1934".

A valorização de Ismael Nery começou em meados dos anos 60. Em 1965, cinco obras do artista foram incluídas na sala *Surrealismo e Arte Fantástica*, da Bienal de São Paulo. Um ano depois, o marchand Franco Terranova promoveu, na sua Petite Galerie, local que marcou época em Ipanema de 1954 a 1988, uma mostra com cerca de 20 óleos e 200 aquarelas de Nery. "Foi um espanto no mercado de arte. Depois, me arrependi de ter vendido tão barato o óleo em que aparece o Pão de Açúcar e a Torre Eiffel, que depois virou recorde de preço. Mas hoje não choro mais: não somos donos de nada, e, se o artista não ganhou nem um tostão com aquilo, por que tenho de enriquecer?", diz Terranova, referindo-se ao quadro que, em 1972, foi vendido pela Galeria Collectio, em São Paulo, pelo preço recorde no mercado brasileiro da época: 272 mil cruzeiros (algo em torno de US$ 40 mil). Em 1984, o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo fez uma belíssima exposição marcando os 50 anos da morte do artista, acompanhada de um bem documentado catálogo. "A morte precoce de Ismael não ajudou apenas a forjar um mito, ajudou também a manter toda sua obra num mesmo nível de qualidade, realmente impressionante. A morte salvou-o da decadência", diz Denise Mattar.

Abaixo, *Retrato de Murilo Mendes*, o poeta e amigo que foi um dos grandes responsáveis pela preservação da obra de Nery. O pintor foi também poeta, dândi, aspirante a teólogo e criador de um sistema de idéias chamado "essencialismo"

Ismael Nery morreu em casa, circundado por alguns desses amigos e pelos parentes, usando um hábito típico dos franciscanos, deixando uma obra pictórica surpreendente para o Brasil da época. Como descreveu Murilo Mendes: "Morreu em toda serenidade, às 8:40 horas da manhã do dia 6 de abril de 1934, primeira sexta-feira da Páscoa. Estendido na cama, a cabeça emergindo do hábito de franciscano, era um gótico prodigioso. Telefonei a dois ou três pintores, pedindo que fizessem um desenho de Ismael morto. Ninguém tinha coragem". Dizem que, vendo a cena do jovem amigo agonizante, Murilo desabou sobre os próprios joelhos e converteu-se ao cristianismo. "Foi um momento doloroso, ele morreu muito moço. Estive lá na hora da morte dele, na casa, junto com Antônio Bento, a mãe, dona Marieta, Murilo e outros amigos. É duro até lembrar. Ele teve um ataque violento de tuberculose, não conseguia mais expectorar e aquela asma de sufocação já demorava algumas horas", diz o pintor Cícero Dias. Ivan Nery, o filho mais velho, advogado e ex-vereador, hoje com 77 anos, sempre desconfiou da *causa mortis* do pai, tuberculose. "Hoje tenho quase certeza de que ele não morreu somente disso, mas também de câncer da laringe. Eu também já pintei, conheço bastante a história da arte e sei que não só meu pai, mas outros como o próprio Portinari usavam naquela época tintas holandesas, todas feitas de material cancerígeno, principalmente o azul-cobalto e o branco-gelo. Além disso, as telas eram feitas de óleo de linhaça, também cancerígeno. Respirando o óleo e as tintas por vários anos, e depois de recuperar-se mal-e-mal de uma tuberculose, ele não agüentou", diz Ivan, cujo único irmão, Emmanuel Nery, escritor e pintor, publicou em 1996 a autobiografia *Couraça da Alma*.

Em agosto, *Ismael Nery – 100 Anos, A Poética de um Mito* estará no Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Álvares Penteado, em São Paulo.

Estátua de Afrodite com Eros (à esquerda) e Ninfa (à direita), obras do século 2º: o Classicismo tomou as esculturas da Antiguidade como modelo

FOTOS DIVULGAÇÃO

A idéia do belo

Duas exposições celebram as obras clássicas e teses do século 17 que fizeram da beleza o critério supremo da apreciação artística

Por Elisa Byington, de Roma

Houve um momento na história da arte em que a beleza se transformou em Idéia, ideal a ser perseguido, qualidade privilegiada em relação a todas as outras na apreciação da produção dos artistas. Foi uma idéia teorizada durante o século 17 em Roma, cidade que agora dedica justamente à *L'Idea del Bello* e ao século que a gerou uma grande exposição no Palazzo delle Esposizioni. A mostra reúne mais de 700 peças, obras-primas da época e da arte clássica, e tem como fio condutor as teses de Giovan Pietro Bellori (1613-1696), principal teórico e divulgador de tal Idéia, responsável pelas antiguidades de Roma e intelectual incansável e muito influente no seu tempo. Segundo ele, a representação da natureza deveria ser inspirada nas idéias de ordem e medida, a pintura deveria acentuar os "afetos" que se traduzem nos movimentos, "idealizada" de acordo com o modelo oferecido pelas esculturas antigas.

Augusto Chiude il Tempio di Giano, **de Carlo Maratti, 1661. O grande teórico da beleza como ideal foi Giovan Pietro Bellori, que no século 17 era responsável pelas antiguidades de Roma**

Antes que a beleza se estabelecesse como parâmetro, outros critérios eram importantes na apreciação artística, como a semelhança da imagem com o modelo, ou a idéia do "decoro", que previa adequação das obras ao ambiente a que se destinavam. Segundo princípios teorizados nos tratados de Leon Battista Alberti, no século 15, decisivos para todo o Renascimento, tinham lugar (de preferência perto do jardim ou no salão nobre) obras de celebrações históricas, paisagens naturalistas, colunas ou falsas balaustradas e até mesmo sensuais imagens mitológicas. Um século depois, para o pintor Giorgio Vasari, primeiro historiador das artes, autor de *As Vidas dos mais Célebres Pintores, Escultores, Arquitetos*, a expressão *bella maniera* se referia ao estilo e à capacidade técnica deste ou daquele artista. Mas, para um artista como Michelangelo, por ele admirado como o maior de todos, o sentimento da beleza era intimamente ligado à representação dos corpos em movimento, auge da criação, celebrada por sua arte.

A idéia de que a arte devesse corrigir os erros da natureza ganha terreno aos poucos. Acaba por sobrepor-se à idéia de decoro, fazendo com que o realismo, culpado por retratar a feiúra de soberanos, as marcas da idade de personagens históricos ou sacros, acabasse sendo considerado indecoroso. Segundo tal convicção, a natureza, essencialmente perfeita mas externamente imperfeita, deveria ser purificada de seus defeitos à luz dos modelos da estatuária antiga. Feito logrado somente por Rafael, segundo tal visão classicista, único entre os modernos a igualar a perfeição da arte antiga.

Onde e Quando

L'Idea del Bello: Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori. **Palazzo delle Esposizioni (Via Nazionale, 194, Roma). Das 10h às 21h.**
Intorno a Poussin: Ideale Classico ed Epopea Barocca tra Parigi e Roma. **Villa Medici (Via Trinità dei Monti 1, Roma). Das 10h às 20h. Ambos fecham às terças-feiras. Até dia 26 de junho**

Ao longo das salas do Palazzo delle Esposizioni, por meio do permanente diálogo entre as obras, torna-se visível a riqueza do Classicismo que distinguia essa importante corrente cultural da época, destinada a exercer influência decisiva nos séculos posteriores, tornando-se a base do ensino nas academias. Bellori, o sistematizador dessas idéias, é considerado precursor de Winckelman, estudioso das antiguidades e teórico do Neoclassicismo no século 18. Bellori também foi amigo fraterno de Nicolas Poussin, francês que viveu quase sempre em Roma, não obstante ter sido o pintor preferido de Luís 14, o Rei-Sol. As idéias do italiano influenciariam a fundação da Academia Francesa em Paris por Colbert e da sua correspondente na Villa Medici, em Roma, em 1666, que seria dirigida por Poussin, a quem é dedicada uma mostra paralela e complementar. Instituição cultural importante até hoje, a Villa Medici era destinada a receber grandes pintores franceses agraciados ao longo dos séculos com o Prix de Rome.

A Roma dos papas e cardeais era reconhecidamente a capital artístico-cultural da Europa no século 17. A Cidade Eterna representava a Antiguidade com esmero, era meta das viagens de formação para a sociedade culta e vista como fonte inesgotável de inspiração, indispensável sobretudo para a formação dos artistas. A exposição se abre com uma grande sala dedicada a Annibale Carracci, tendo ao centro o quadro de Hércules apoiado em sua clava, pensativo entre o árduo caminho da virtude e a encantadora estrada do vício, apontado pela bela figura feminina, decalcada em uma ninfa da escultura antiga, em que são visíveis os prazeres das artes, da música e do vinho. Artista já falecido na época de Bellori, Carracci representava a "renovação classicista" no fim do século 16, depois da *decadenza manierista* que sucedeu ao momento áureo do Renascimento, quando os pintores se lançaram em formas excessivamente alongadas ou distorcidas, afastando-se dos cânones de equilíbrio e medida da arte clássica. "A pintura, em suas mãos, se elevou novamente à antiga majestade", dizia. O primeiro entre os "modernos" a quem Bellori dedica um estudo, Annibale Carracci, o mais talentoso em uma família de artistas, serviria de exemplo para uma geração em que brilham Guido Reni e Domenichino, entre outros ricamente representados na exposição, como Nicolas Poussin, com mais de dez telas.

As várias salas do primeiro andar são dedicadas aos artistas biografados por Bellori, alvos da sua atenção mesmo quando não enquadráveis nos seus ideais de beleza ou representantes do gosto promovido por ele. É o caso de Rubens e Anton Van Dick, cada qual homenageado com uma sala, assim como Caravaggio, artista morto em 1610, que, apesar de Bellori criticar como pervertedor da grande pintura e reprová-lo pela "excessiva humanidade" de suas figuras, reconhece-lhe a importância, assim como a capacidade de alcançar em "poucas tintas a verdade (...) tanto que parecia verdadeira encarnação".

Acima, *Madonna del Serpe*, **de Caravaggio, 1606: Bellori reprovava a "excessiva humanidade" das figuras pintadas pelo artista, que tem uma sala a ele dedicada no Palazzo delle Esposizioni**

Em aberta polêmica com Giorgio Vasari, os partidários do classicismo acalentado por Bellori identificavam em Michelangelo o precursor de uma pintura pouco clássica, que se distanciou do equilíbrio e da medida canônica dos antigos, inspirou o Caravaggio e as extravagâncias de Borromini e Bernini. Este último, o artista mais famoso da época, estrela absoluta do Barroco romano que mudaria a feição da cidade naqueles anos, é ignorado solenemente por Bellori. Da mesma forma, ele ignorou a grande influência que tal movimento exercia sobre artistas espanhóis e nórdicos, fora do eixo Roma–Paris, onde concentrava sua "política cultural".

Convivas da arte

Livros mostram o cotidiano de artistas como Picasso e Giacometti visto por artistas como Brassaï e Jean Genet

A convivência entre grandes artistas vindos dos quatro cantos do mundo manteve a Paris de meados do século 20 como um trepidante centro cultural e gerou, entre seus bons documentos, dois livros enfim lançados no Brasil: *Brassaï – Conversas com Picasso* (tradução de Paulo Neves, 376 págs., R$ 35) e *O Ateliê de Giacometti por Jean Genet* (tradução de Célia Euvaldo, 96 págs., R$ 21), ambos da editora Cosac & Naify. Com gêneses diferentes, os livros têm em comum o registro da intimidade de um artista vista pela perspectiva de outro artista.

O livro sobre Pablo Picasso (1881-1973) nasceu da incumbência recebida por Brassaï (1899-1984), fotógrafo húngaro radicado na França, para retratar, em plena Segunda Guerra, o atelier parisiense do artista espanhol. Com a amizade surgida do encontro, Brassaï foi além da incumbência e reproduziu diálogos somados a suas próprias observações, traçando também em texto o perfil de Picasso – incluindo artistas de suas relações, como o pintor Matisse, o poeta Paul Eluard e o escritor André Malraux.

O dramaturgo Jean Genet (1910-1986), por sua vez, escreveu sobre o atelier do escultor suíço Alberto Giacometti (1901-1966) durante o período dos anos 50 em que o freqüentou a pedido do artista – fascinado por cabeças, Giacometti queria usar a calva do escritor francês como modelo. O texto de Genet, intimista e reflexivo, foi publicado originalmente na revista *Lettres Nouvelles*. Editado em livro, em 1963, foi ilustrado com fotos do também suíço Ernst Scheidegger.

À esq., no alto, Picasso com amigos como Sartre e Camus; no centro, Picasso mistura cores; embaixo, Giacometti no atelier; abaixo, desenho da cabeça de Genet

FOTOS DIVULGAÇÃO

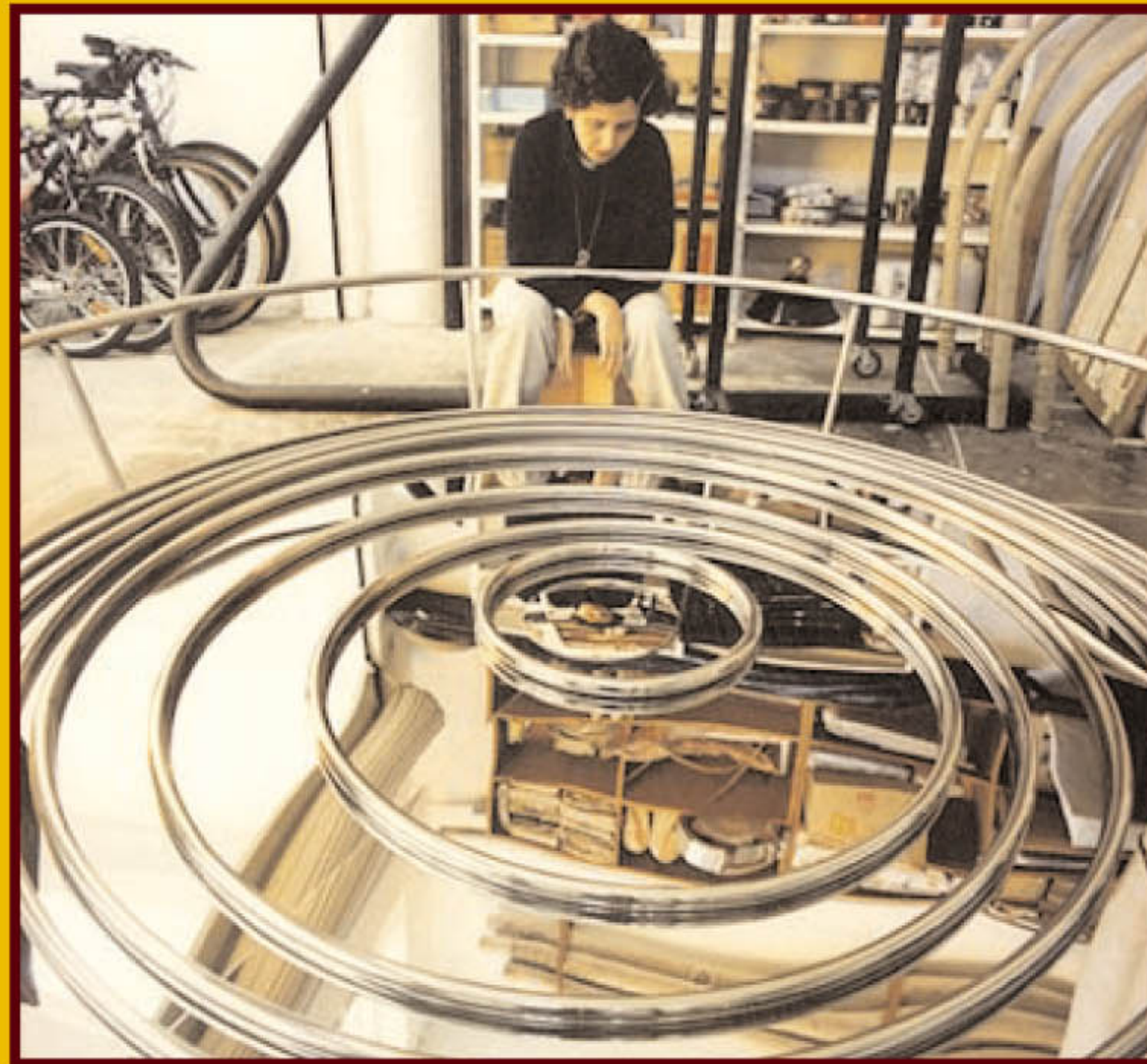
A PROVOCAÇÃO DO ESPAÇO

Ana Tavares questiona o lugar dos objetos

Por Kátia Canton
Foto Eduardo Simões

A obra da mineira Ana Tavares, de 42 anos, é uma das referências brasileiras para artistas da nova geração interessados em pesquisar as possibilidades de surpresa e subversão encerradas nos objetos institucionalizados. Já em 1982, seu trabalho de graduação em Artes na Fundação Armando Álvares Penteado, em São Paulo, ganhou uma sala na Pinacoteca do Estado – eram 20 metros de tapetes de borracha reticulados formando uma malha visual no espaço – e foi uma primeira experimentação da artista sobre a relação espaço–tempo, exemplificando a noção de que a imagem se constrói no tempo, com a participação e a posição do espectador no espaço. Em seguida, Ana elaborou uma série de gravuras de sandálias, que eram distorcidas e modificadas. "Toda minha produção surgiu ali. Nas sandálias, o reconhecimento é instável; há uma frustração na identificação da imagem. Trata-se de uma estratégia, de como eu penso a relação sujeito–obra", diz.

Inicialmente, a base da obra da artista foi a gravura – particularmente a litografia (gravura em pedra) e o off-set –, que servia como meio para investigar as possibilidades de reprodução e desestabilização de uma determinada imagem. Uma bolsa de estudo do Art Institute of Chicago, entre 1984 e 1986, traria novas influências. "Lá estudei muito. Vejo no meu trabalho a influência do minimalismo americano e do feminismo, como consciência sobre o sistema em que o artista atua e a tomada de posição: a arte não é feita para enfeitar parede; ela tem um poder de discutir o mundo", diz Ana.

Nos Estados Unidos, a artista ampliou a pesquisa sobre espaço e arquitetura e, nos anos 90, dedicou-se a confeccionar esculturas e objetos que provocam a percepção e fazem repensar a arte e o cotidiano do homem urbano. Criou, por exemplo, uma escada que não ligava nada e um pendurador, inviável em sua função prática. Fez também um "beiral", instalando uma espécie de corrimão em que as pessoas se apoiavam para observar o que estava por trás, ironicamente um painel verde brilhante. "Queria construir uma crítica ao posicionamento do espectador de arte", diz.

Detalhista, Ana encomenda cada peça que fará parte de sua obra a determinadas indústrias. "Nesse sentido, meu atelier primeiro é meu próprio carro, com o qual me desloco para todos os cantos", diz. Mas ela também tem um atelier montado no bairro do Butantã, em São Paulo, próximo a sua casa e ao câmpus da Universidade de São Paulo, onde está concluindo o doutorado, orientada por Regina Silveira.

Em Belo Horizonte, em 1997, e em São Paulo, em 1998, Ana fez exposições individuais com objetos e equipamentos presentes na vida pública das cidades. Construídos com a beleza e a resplandecência do inox, entre esses objetos havia uma escada de avião, uma catraca, um banco, um espelho retrovisor, enfim, objetos reconhecíveis, mas que provocavam estranhamento pela localização e pelo posicionamento no interior de um museu. As obras se relacionavam com a arquitetura dos lugares e também com a instituição museu de arte.

Outro projeto marcante de Ana é um carrinho que o espectador é convidado a conduzir. Feito para uma mostra na Pampulha, em Belo Horizonte, MG, e intitulado *Visita Guiada com o Amigo Jg*, o carrinho é sonorizado com uma colagem de sons de aeroporto, trânsito e bossa nova característicos dos anos 50. Hoje, várias obras da artista integram acervos na Europa e nos Estados Unidos. A catraca de inox foi adquirida pela Fundação Arco, na Espanha, e a escada, que emite sons de um "repórter aéreo", pertence ao Museu Frac, no sul da França.

Um novo porto da arte

O terceiro Guggenheim de Nova York vai ocupar plataforma de rio em Manhattan

Se tudo der certo, Nova York deverá ganhar seu terceiro museu Guggenheim. A maquete do projeto assinado pelo arquiteto Frank O. Ghery, o autor do museu de Bilbao, na Espanha, já está em exposição no Guggenheim da Quinta Avenida – este desenhado por Frank Lloyd Wright, em 1959. Caso o projeto sobreviva a toda burocracia que o ameaça, o novo museu ficará às margens do East River, no Lower East Side, sul da ilha de Manhattan, próximo a Wall Street. Segundo Thomas Krens, diretor da Fundação Solomon Guggenheim, a construção é uma necessidade. "Durante 63 anos, a fundação formou uma das primeiras coleções mundiais de arte do século 20", diz Krens. "Mesmo com a renovação do museu da Quinta Avenida, em 1992, e com a abertura do Guggenheim SoHo, não temos espaço em Nova York para mostrar grande parte dessa coleção." Com 36 galerias, o novo Guggenheim ocupará três píeres da plataforma do East River, incluindo parques e áreas externas para esculturas, além de um teatro de 1.200 lugares, tudo interligado por escadas rolantes diagonais. Assim como em Bilbao, o projeto lembra uma grande estrutura de pétalas de aço boiando na água. "Este será um grande porto para o melhor da arte global. O projeto de Gehry é uma grande inspiração e vai acelerar as atividades culturais no mundo inteiro", diz o artista plástico americano Robert Rauschenberg, de 75 anos, que recentemente doou mais de cem pinturas e esculturas para a coleção permanente do museu. – TANIA MENAI, de Nova York

A maquete do arquiteto Frank Ghery: lembranças de Bilbao

Memórias surreais

O artista plástico Fernando Lemos edita em livro sua incursão pela fotografia

Nascido em Lisboa, em 1926, e vivendo no Brasil desde 1952, Fernando Lemos é pintor, desenhista e artista gráfico. De 1949 a 1951, porém, entre Lisboa e Paris, fotografou seu grupo de amigos. Eram jovens talentosos, como a pintora Maria Helena Vieira da Silva, os poetas Jorge de Sena e Mário Cesariny, os escritores José Cardoso Pires e Sophia de Mello Breyner – todos eles, hoje, personagens de *Retratos de Quem?* (Instituto Camões, 132 págs., R$ 50). Num tempo em que as máquinas não eram automáticas, Lemos chegou à duplicidade da imagem, tão cara ao movimento surrealista. No Brasil, os retratos foram expostos em 1953, nos Museus de Arte Moderna de São Paulo e do Rio. Depois de restauradas em 1992, as fotos foram expostas em Portugal, França e Alemanha. A partir do dia 15, Lemos estréia a mostra *Pinturas e Aquarelas*, na Galeria Múltipla (av. Morumbi, 7.990, São Paulo, SP, tel. 0++/11/241-0157). – BEATRIZ ALBUQUERQUE

Auto-retrato de Lemos: coerência surrealista

A consciência da visão

Livro reúne ensaios do crítico Arnaldo Pedrosa d'Horta escritos ao longo de três décadas

Em 1990, a jornalista Vera d'Horta decidiu organizar os papéis deixados pelo pai e logo descobriu um texto inédito, que resume bem as convicções do crítico, artista e militante político Arnaldo Pedroso d'Horta (1914-1973), defensor de uma arte livre de compromissos além da manifestação espontânea de seu autor. Vera reuniu mais 170 artigos, publicados 1943 e 1974, para o livro *O Olho da Consciência* (Edusp, R$ 56, 406 págs.). A coletânea trata de 30 anos da atividade cultural paulistana e inclui desenhos do crítico. "Coloquei os traçados vermelhos de uma de suas obras na capa porque expressam o conceito que meu pai tinha da arte, como algo visceral", diz Vera. – GISELE KATO

Ensaios de Arnaldo d'Horta: visão crítica

FOTO DAVID HEALD/DIVULGAÇÃO

CRÍTICA

DIONISO REINA NO TEATRO DA ARTE

A proposta de cenografia da *Mostra do Redescobrimento – Brasil + 500* rompe com o apolíneo da museologia moderna e instaura uma ordem prazerosa ao público

Por Teixeira Coelho

FOTO DENISE ANDRADE

Acima, detalhe da cenografia criada por Bia Lessa para o módulo dedicado ao Barroco: pós-moderno

Mostra do Redescobrimento – Brasil + 500. Três pavilhões do Parque do Ibirapuera, em São Paulo. Até 7 de setembro. De 3ª a 6ª, das 14h às 22h (R$ 7 por pavilhão); sáb., dom. e feriados, das 9h às 22h (R$ 10 por pavilhão). Ingresso único: de 3ª a 6ª, R$ 10; sáb., dom. e feriados, R$ 15

Cartas na mesa desde logo: a *Mostra do Redescobrimento – Brasil + 500* é, em vários aspectos, excepcional. No atrevimento da proposta e na execução. No mínimo, é a primeira exposição pós-moderna feita por aqui. Não é pouco. Acabou com os áridos tabiques modernistas (nem propriamente modernos) que transformavam as exposições em assépticas UTIs da arte (ou em amontoadas favelas da arte, como em muitas bienais no mesmo local) e injetou nas obras, em muitas delas, o tanto de vida que delas nunca deveria ter sido tirado.

Primeiro ponto a discutir, sob o aspecto do desenho da mostra: se a obra de arte basta em si mesma e dispensa entornos — ou cenários. Uma resposta, misturando indignação e troça, podia ser ouvida na boca de alguns artistas, curadores e museólogos já na noite de inauguração: nada deve desviar a atenção da obra de arte, a obra de arte não pode ser recontextualizada, o entorno deve ser neutro, a luz deve ser neutra, a cor deve ser neutra, a etiqueta deve ser neutra, etc., etc. Como se a arte pudesse ser neutra! Como se o público pudesse ser neutro! Aqui e fora daqui, o medo pânico do cenário.

Para os que viram os módulos assim mais polêmicos da mostra com olhos próprios e não com olhos codificados, o deslumbramento imediato mostrou exatamente o contrário: que a obra de arte não existe num mundo onde só existem obras de arte e que sua recontextualização cenografada só contribui para que ela adquira ou readquira vida e força.

Sobretudo se em jogo estiverem obras barrocas. Nenhuma das imagens pias mostradas foram pensadas e executadas para ser vistas no vácuo. Não significa que não se possa vê-las, *eventualmente*, sob neutras redomas de vidro e sobre pedestais de neutros veludos negros. Mas significa que um contexto não lhes é estranho nem nocivo. O baldaquino de Bernini para a Catedral de São Pedro não foi feito para ser visto contra uma parede nua, foi feito para ser visto contra o pano de fundo carregado de informações que é a Catedral de São Pedro. E, se for removido para outro lugar para o qual não se possa levar, junto, a catedral inteira, não é má idéia que algum outro contexto lhe seja proporcionado.

No caso específico da arte barroca, a sempre ousada Bia Lessa, aqui atuando como cenógrafa, pegou bem a idéia do contexto em jogo e propôs ao visitante um percurso ondulado, réplica do cortejo processional que se faz nas ruas reais; e em profusão espalhou simulacros de flores pelo local (substituindo tanta coisa: flores reais em abundância nas igrejas e cortejos; as pessoas que na procissão se amontoam ao redor dos andores; as pessoas que na igreja se interpõem entre o observador e as imagens); despejou sons contextuais sobre os passantes... Uma excelente proposta.

A mesma aposta recontextualizadora foi afirmada no módulo da arte do século 19. E bem. O resultado é que a mostra é de fato do *redescobrimento* pelo menos num aspecto: as pessoas vão redescobrir a arte barroca e a arte brasileira do século 19 e vão perceber que ambas não são — a surpresa será maior em relação a esta segunda, mais atacada por esse discurso — a velhice, o vazio e a chatice que a fala modernista de 22 e, depois, a arenga vanguardeira quiseram fazer crer. O efeito, também aqui, é o de um conjunto agradável que facilita a visita e convida à aproximação entre obra e público. Obras fascinantes como *Estudo de Mulher*, de Rodolfo Amoedo, *Descanso do Modelo*, de Almeida Júnior, ou *Tiradentes Esquartejado*, de Pedro Américo, podem exercer sua atração num cenário (a palavra não é para evitar-se) expressivo e atraente.

Nesses dois módulos no Pavilhão da Bienal (em menor escala isso se repete na Oca e no Pavilhão Manoel da Nóbrega), os cenógrafos não respeitaram a arquitetura inicial — e de novo agiram bem. Que o prédio da Bienal não foi feito para mostrar obras de arte, é sabido. Que é uma arquitetura muito forte, também se sabe. Que, quando essa arquitetura joga com suas próprias cartas enquanto a arte tenta jogar com as mesmas cartas modernistas da arquitetura, a arte perde e perderá sempre, já não é tão admitido. Consultaram Niemeyer para saber se concordava com a intervenção em sua arquitetura? Talvez não. Fizeram bem: é provável que ele não concordasse, como não concordou com propostas análogas em outras ocasiões. As curvas e pilastras que desenhou para o prédio sumiram, o interior do edifício se apagou, e no lugar apareceu a arte. O prédio virou apenas suporte para a arte e por uns meses não será a obra de arte ele mesmo.

O mundo da arte (artistas, instituições, críticos, historiadores e, lá no fim, o público) tem aceitado com naturalidade a ascendência da figura do curador sobre a figura do artista e da própria arte. No Brasil, essa tendência já tem 20 anos. Pois a solução adotada na mostra dos 500 anos representa apenas a culminância do processo: o curador libertou-se de todas as amarras e reina livre. Só que o passo final não foi dado pelo curador nem pelo museógrafo tradicional, mas pelo cenógrafo (melhor: por profissionais de outras áreas), resultando em algo muito adequado que é o teatro da arte. É exatamente essa cenografia que dá a volta completa ao círculo e volta ao ponto de onde as exposições de arte nunca deveria ter saído: sua dimensão dionisíaca, para usar um termo consagrado, embora fraco. A museografia contemporânea de curadores, conservadores e historiadores, com as devidas exceções, e que deveria ser denominada na verdade de "museografia moderna" ou "modernista", tem sido sempre apolínea. Seu traço é Le Corbusier puro: numa parede branca em linha reta, que interrompe ortogonalmente outra parede branca em linha reta, a intervalos regulares e infreqüentes uma janela é aberta, quer dizer, uma obra é pendurada. A proposta cenográfica da mostra orienta o círculo das exposições de arte para o rumo do qual não é preciso afastar-se: o rumo dionisíaco próprio da arte, rumo do prazer. Do gozoso — como o mundo do Barroco. Essa mostra dos 500 anos foi pensada para o público, que é para quem as exposições se fazem. E o alcança plenamente.

Não é, por certo, uma proposta que despenca do nada. Um antecedente dessa contextualização espacial pós-moderna (simplesmente: barroca) da obra de arte pode ser visto no Guggenheim do arquiteto-moderno-pós-moderno Frank Lloyd Wright. Em algumas das exposições nesse museu, como na recente dedicada a Nam June Paik, a coisa é bem evidente. O passadiço em caracol da torre central, réplica de escadarias barrocas, é outro lugar "impossível" para mostrar obras de arte: o cenário é forte" e o "ruído", alto. O olho do observador se perde, é o que dizem, como se perderia aqui na mostra, insistem alguns. Não se perde: o proposto cenário barroco (melhor: pós-moderno) antes orienta o olho e o faz incidir de modo diverso sobre a obra de arte. Não há confusão ali, como não há aqui, na mostra: pelo contrário, há ordem. Uma outra ordem. Uma bela ordem. Bem distante da confusa e dispersiva exposição *The American Century* do Whitney, ano passado, que se pretendeu diferente, pós-moderna talvez, e que foi apenas de um neomodernismo deslocado. A cenografia da mostra é uma sugestão e um desafio para exposições futuras. Faz pensar que é preciso deixar que o exterior descomposto (porém ordenado) do Guggenheim-Bilbao de Frank Gehry se desdobre também para o interior do prédio — o que não estamos ainda, parece, de todo preparados para fazer. Ou aceitar.

As Mostras de Junho na Seleção de BRAVO!

Edição de Georgia Lobacheff (*)

	MOSTRA	ONDE ESTÁ	TRATA-SE DE	NÚMEROS	IMPORTÂNCIA	PRESTE ATENÇÃO	CATÁLOGO	PARA DESFRUTAR
SÃO PAULO	**Amilcar de Castro** Sem título, 1999 Amilcar de Castro	Galeria Thomas Cohn (avenida Europa, 641, Jardim Europa, tel. 0++/11/883-3355). Tradicional galerista do Rio de Janeiro, Thomas Cohn já firmou sua atuação em São Paulo organizando boas exposições de artistas renomados.	Mostra que comemora os 80 anos do artista com 14 esculturas e 10 desenhos sobre tela de sua produção mais recente. Foi exibida no Rio, em dezembro.	De 17 de junho a 8 de julho. De 2ª a 6ª, das 11h às 19h; sáb., das 11h às 14h. Grátis.	Integrante do grupo neoconcretista em fim dos anos 50, Amilcar de Castro rompeu com a linguagem escultórica modernista. Ele reinventou o fazer escultórico com a construção de planos.	Em como seus desenhos exibem uma gestualidade mais contida e apresentam cores como o amarelo e o azul, nunca antes usadas.	Com a reprodução de boa parte das obras que integram a exposição. Preço a definir.	Na rua Augusta e imediações da rua Oscar Freire, bem perto da galeria, estão algumas das melhores sorveterias da cidade, como a Sottozero, a Häagen-Dazs e a Parmalat.
SÃO PAULO	**Mestre Didi** *Opá Esin Ati Ibirimarun*, 1998 Mestre Didi	Galeria São Paulo (rua Estados Unidos, 1.456, tel. 0++/11/852-8855). Fundada pela marchande Regina Boni há mais de dez anos, a galeria expõe artistas contemporâneos da melhor qualidade.	Mostra com 25 esculturas de produção recente, todas inéditas. Feitas com contas, búzios, sementes, couro e nervura de palmeira, as peças constituem objetos rituais criados para sacralizar os emblemas de seu culto aos orixás Obaluaiyê, Nanã e Oxumarê. Patrocínio: Vega.	De 8 a 28. De 2ª a 6ª, das 10h às 20h; sáb., das 10h às 19h. Grátis.	Mestre Didi é um conceituado artista brasileiro que explora a herança religiosa africana. Suas obras tratam de manifestações do sagrado, expressas por uma simbologia formal.	Em como a obra exige um conhecimento *a priori* dos significados da simbologia mítica e dos cultos africanos para ser compreendida além de suas qualidades estéticas.	Com a reprodução de 13 obras e texto de Juana Elbein dos Santos, mulher de Mestre Didi. Preço a definir.	Perto da galeria, na rua Augusta, 2.963, está o Panino Giusto, réplica do de Milão. Experimente os sanduíches feitos com pão ciabata e recheios sofisticados, especialidade da casa.
SÃO PAULO	**Antonio Dias** Sem título (detalhe), 1996 Antonio Dias	Galeria Luisa Strina (rua Padre João Manoel, 974-A, tel. 0++/11/280-2471). Desde 1974, a marchande Luisa Strina, uma das mais conceituadas da cidade, cuida da carreira de importantes nomes da arte contemporânea brasileira.	Mostra de pinturas do artista paraibano, que mantém um atelier em Colônia, na Alemanha. As obras foram preparadas especialmente para a exposição, com forte ênfase na pesquisa de texturas.	Até o dia 30. De 2ª a 6ª, das 10h às 20h; sáb., das 10h às 14h. Grátis.	Dias é um dos nomes mais importantes da geração dos anos 60 e 70. Fez obras de conteúdo político e, na pintura, nunca se deixou levar pela onda expressionista dos anos 80. Continua a desenvolver o que chamam de "arquitetura conceitual".	Em como Antonio Dias abandonou as tonalidades acinzentadas. Nesta série, o artista apresenta composições bastante coloridas.	Não tem.	Uma visão mais ampla da obra do artista justifica uma visita ao Museu de Arte Contemporânea de Niterói, que exibe, até o dia 25, *Antonio Dias: Anos 70 na Coleção João Sattamini*, com as pinturas feitas há 30 anos e pertencentes à coleção.
SÃO PAULO	**Saint Clair Cemin** *Pioneer*, 2000 Saint Clair Cemin	Galeria Camargo Vilaça (rua Fradique Coutinho, 1.500, tel. 0++/11/210-7066). A galeria, hoje comandada por um novo grupo de curadores, é uma das mais ativas no circuito da arte contemporânea.	Mostra com oito esculturas inéditas do artista brasileiro, que mora atualmente em Nova York.	De 6 a 30. De 2ª a 6ª, das 10h às 19h; sáb., das 10h às 14h. Grátis.	Apesar de brasileiro, Saint Clair passou a ser mais conhecido aqui após sua participação na Bienal de São Paulo, em 1994. É, no entanto, um artista renomado nos Estados Unidos, onde mora, e na Europa. São poucas as chances de ver sua obra aqui.	Em como o artista cria um jogo entre figuração e abstração pelo uso de múltiplas referências sem, no entanto, tratar de questões da representação.	Folder com a reprodução de seis obras da mostra. R$ 10.	Não deixe de ver no segundo andar da galeria a exposição do português José Pedro Croft, que é um dos destaques da jovem escultura de Portugal.
SÃO PAULO	**Giacomo Balla 1894-1946, Da lo Balla a Ball'io** *Transformação*, 1916 Giacomo Balla	Pinacoteca do Estado de São Paulo (praça da Luz, 2, tel. 0++/11/229-9844). Depois de passar por uma grande reforma, sob o comando do arquiteto Paulo Mendes da Rocha, o prédio projetado por Ramos de Azevedo transformou-se em um dos museus mais bonitos e visitados da cidade.	Mostra com 93 obras, entre pinturas, desenhos e objetos, pertencentes a acervos particulares e ao espólio da família de Balla, o que faz da exposição o conjunto mais completo de peças do artista já visto no Brasil.	Até o dia 30. De 3ª a dom., das 10h às 18h. R$ 5 e R$ 2.	Um dos principais nomes do movimento futurista italiano, Balla teve uma produção diversificada. Esta é a mais completa e importante exposição do artista já feita no Brasil.	Em como o artista retoma a pintura figurativa, a partir dos anos 20, após o período considerado futurista.	Com textos do curador Renato Miracco e do diretor da pinacoteca, Emanoel Araujo. Preço a definir.	Próximo, o Museu de Arte Sacra (avenida Tiradentes, 676), também reformado, merece uma visita. Construído por dois franciscanos, frei Antônio de Sant'Ana Galvão e frei Lucas José da Purificação, o museu tem um acervo que acompanha toda a cronologia da igreja paulistana.
RIO DE JANEIRO	**Michele Cascella** *Fascino Floreale*, 1982 Michele Cascella	Museu Nacional de Belas Artes (avenida Rio Branco, 199, tel. 0++/21/240-0068). O museu está instalado na antiga Escola de Belas Artes e continua oferecendo exposições importantes.	Mostra retrospectiva do paisagista italiano (1892-1989) com 90 pinturas e pastéis feitos entre 1907 e 1987 e provenientes de coleções privadas italianas. Patrocínio: Telemarket e Torcular.	Até o dia 11. De 3ª a 6ª, das 10h às 18h; sáb. e dom., das 14h às 18h. R$ 5 e R$ 1; dom., grátis.	Esta é a segunda exposição do artista italiano no Brasil. A primeira aconteceu em 1913. Cascella é famoso por pintar paisagens em diversos estilos com a marca pessoal de muita espontaneidade.	Nas duas únicas pinturas pertencentes a acervos brasileiros: *Giestas*, da coleção da Pinacoteca do Estado de São Paulo, e *Veleiros*, da coleção de José Mindlin.	Editado em português, italiano e espanhol, com a reprodução de todas as obras expostas. R$ 30.	Aproveite para conhecer a mostra *Arte Latino-americana – Acervo do MAM*, no Museu de Arte Moderna do Rio. Trata-se de uma seleção de 122 obras (14 esculturas e 108 desenhos, gravuras e pinturas) de artistas da América Latina que compõem o acervo do museu.
LISBOA	**A Construção do Brasil 1500-1825** Castiçal, fim do séc. 18 Anônimo	Palácio Nacional da Ajuda – Galeria de Pintura do Rei D. Luís (largo da Ajuda, tel. 00++/351/21/361-4200).	Mostra com cerca de 300 obras, divididas em sete núcleos temáticos, que fazem referência aos elementos mais significativos do processo de formação do Brasil. Há pinturas, gravuras, esculturas e jóias provenientes de coleções brasileiras e européias.	Até o dia 28. De 3ª a dom., das 10h às 18h. 500 escudos (aprox. R$ 4).	A exposição reúne obras de coleções européias, em especial portuguesas – além de coleções brasileiras –, grande parte nunca vista no Brasil. É rara oportunidade de ver de uma só vez tantas obras sobre o Brasil segundo um ponto de vista português.	Na pintura *A Adoração dos Magos*, com a representação de um índio brasileiro. A obra tem uma reprodução fotográfica na *Mostra do Redescobrimento – Brasil + 500*.	Com a reprodução das principais obras da mostra. 8.500 escudos (aprox. R$ 70).	O valioso acervo do Museu de Arte Antiga (ou das Janelas Verdes, que é o nome da rua) comporta uma das melhores telas de Bosch. Depois, faça uma visita ao Espaço Lisboa, belíssimo restaurante em uma antiga fábrica, na região central da cidade, perto do rio Tejo, com boa comida regional, como o leitão à Bairrada.
LISBOA	**Olhares Modernistas – Brasil-Brasis: Cousas Notáveis e Espantosas** Esboço para *A Negra*, 1923 Tarsila do Amaral	Museu do Chiado (rua Serpa Pinto, 4-6, tel. 00++/351/21/343-2148). O acervo do museu é composto por obras dos principais pintores portugueses do século 20.	Mostra com 90 obras e documentos relativos ao Modernismo brasileiro, que rompeu com soluções formais anteriores em busca de uma genuína expressão de identidade nacional. Entre os artistas estão Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti e Cândido Portinari.	Até o dia 28. 3ª, das 14h às 18h; de 4ª a dom., das 10h às 18h. 450 escudos (aprox. R$ 3,50).	Estão em exibição obras de artistas fundamentais do Modernismo brasileiro, exatamente o movimento que fez da afirmação da nacionalidade seu centro.	Nos livros e documentos que integram a exposição e podem ajudar os portugueses a compreender o Modernismo além da produção pictórica.	Com a reprodução das principais obras da mostra. 6.500 escudos (aprox. R$ 54).	O Chiado é uma das áreas de Lisboa reconstruídas depois do terremoto de 1755. Faça uma visita a A Brasileira, misto de café e pasteleria (como os portugueses chamam as docerias).
LISBOA	**Um Oceano Inteiro para Nadar** *Milagre*, 1999 Efrain Almeida	Culturgest de Lisboa (rua Arco do Cego, 1.000, tel. 00++/351/21/790-5155).	Mostra com obras de artistas contemporâneos brasileiros, selecionados por Ruth Rosengarten, e portugueses, escolhidos por Paulo Reis.	Até 30/7. De 2ª a 6ª, das 10h às 17h30; sáb. e dom., das 14h às 19h30; 3ª, fecha. 600 escudos (aprox. R$ 5).	Mostra que possibilita identificar especificidades da produção de arte brasileira em confronto com a portuguesa. Os laços históricos e culturais de ambos os países podem ser analisados em alguns dos mais renomados artistas contemporâneos.	Em como os organizadores basearam o confronto da obra de artistas brasileiros e portugueses na desconstrução das hegemonias e da idéia de conquista.	Com a reprodução de boa parte das obras que integram a exposição. 8.500 escudos (aprox. R$ 70).	O Culturgest é um centro cultural bastante ativo, com uma programação de qualidade. O espaço conta ainda com um café e uma livraria.
LISBOA	**Série Invólucro** *Excesso*, 1999 Alex Flemming	Galeria 111 (rua Doutor João Soares, 1.600-060, tel. 0++/351/21/781-9907).	Mostra com 35 obras, resultado de uma pesquisa conceitual e estética de Alex Flemming. O artista brasileiro, que estuda a pintura sobre superfícies não tradicionais, apresenta peças de roupas recobertas com tinta acrílica.	Até o dia 24. De 2ª a sáb., das 10h às 13h e das 15h às 19h. Grátis.	Flemming é um dos poucos artistas brasileiros que conseguiram romper com a forte característica formalista da pintura no Brasil. O artista tem mostrado em um circuito bastante importante de museus e galerias na Europa.	Em como as palavras escritas sobre as obras conferem dramaticidade e criam tensão.	Com texto do historiador de arte Alexandre Melo e a biografia do artista. 1.000 escudos (aprox. R$ 8).	Um almoço ou chá elegante na Versalhes (na av. da República), um dos lugares mais bonitos da cidade, onde lustres, vitrôs bisotados e metais art-nouveau competem com a boa cozinha.

(*) *Com Redação*

FOTOS DIVULGAÇÃO / EXCETO CASTIÇAL FIM DO SÉC. 18: ROMULO FIALDINI/DIVULGAÇÃO

À sombra do Nelson imortal

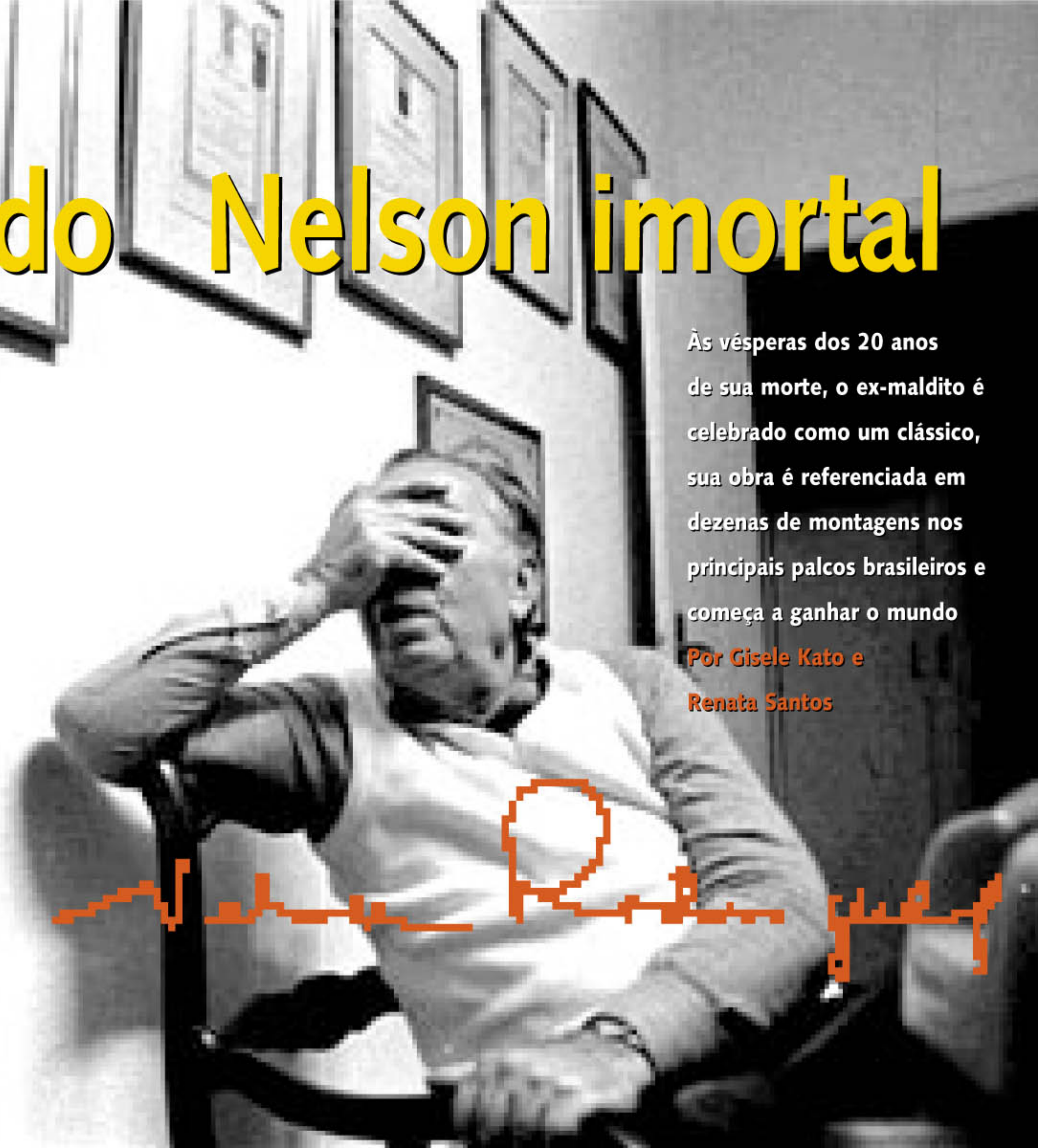
Às vésperas dos 20 anos de sua morte, o ex-maldito é celebrado como um clássico, sua obra é referenciada em dezenas de montagens nos principais palcos brasileiros e começa a ganhar o mundo

Por Gisele Kato e Renata Santos

No fim de 1977, com a saúde já bastante debilitada, Nelson Rodrigues publicou a coletânea de crônicas *O Reacionário*, seu último livro. Com medo de avião, raras foram as vezes em que saiu do Rio de Janeiro, mas, naquela oportunidade, apesar dos mais de mil quilômetros que o separavam de Santa Catarina, aceitou o convite para uma sessão de autógrafos em uma livraria de Florianópolis — aonde chegaria de carro, naturalmente. Enfrentou 15 horas de estrada com o motorista e uma das irmãs, que fez as vezes de enfermeira. Na hora marcada, sentou-se a uma mesa com pilhas de exemplares do novo livro e uma caneta no centro. E assim ficou pelo resto da tarde, em solidão absoluta. Nenhum autógrafo, nenhum livro vendido: ninguém apareceu. Imperou um silêncio constrangedor, que provavelmente acompanhou o dramaturgo por boa parte do caminho de volta e, quem sabe, o marcou até a morte, três anos depois, dia 21 de dezembro de 1980. Aos 68 anos, ele morreu de trombose e insuficiência cardíaca, respiratória e circulatória. Em contraste com esse silêncio, quase 20 anos depois de sua morte, para usar a sua mais célebre expressão, o "óbvio ululante" se impôs: neste que pode ser considerado o "ano Nelson Rodrigues", seu gênio é celebrado, toda sua obra está sendo reeditada, estudada, encenada e filmada, com reconhecimento no Brasil e no exterior. O silêncio não existe quando Nelson reassume o lugar que sempre foi seu: o de maior dramaturgo brasileiro de todos os tempos.

O episódio catarinense de que Ruy Castro, o biógrafo de Nelson, só teve conhecimento algum tempo depois da publicação de *O Anjo Pornográfico* (Companhia das Letras), soma-se a muitos outros, de igual intensidade, que acabaram por caracterizar a vida de Nelson Rodrigues como uma trajetória pontuada por extremos. O "mais ou menos", o "morno", o "talvez" são termos que não se encaixam em sua história nem, conseqüentemente, em sua obra. O dramaturgo assistiu ao assassinato de um irmão em plena redação do jornal de seu pai, perdeu outro em um deslizamento que soterrou o prédio em que morava, teve uma filha cega, cuidou do filho torturado durante a ditadura. E, em meio a essa seqüência de infortúnios pessoais, fez um grande, importante e magnífico teatro. Ele próprio devia considerar sua vida digna de um enredo rodriguiano, já que tinha o projeto — nunca realizado — de escrever um texto autobiográfico em nove atos. Suas 17 peças, ao lado de crônicas, contos e romances, abrigam personagens que, da mesma forma que o autor, se deparam com situações-limite. Nelson Rodrigues falava de um "teatro desagradável" para definir as peças que produziu de 1945 a 1949. Com esse projeto — ou intuição — estético, ele criou obstinadamente sua obra que, se teve um breve e histórico instante de glória — *Vestido de Noiva*, encenada em 1943 —, sofreu uma pesada e cruel resistência nas décadas seguintes. O autor enfrentou não apenas a tradicional boçalidade da censura e da polícia, mas também a desaprovação de intelectuais como Álvaro Lins e Alceu Amoroso Lima, dois dos maiores críticos literários do país. O único gesto de apoio do Modernismo lite-

A verdadeira face de Nelson Rodrigues (*foto*): a obviedade ululante do gênio

FOTO ANTONIO AUGUSTO FONTES

rário veio do poeta Manuel Bandeira, o que Nelson nunca se cansou de repetir em futuras crônicas plenas de seu humor (e que dirigiu contra Alceu Amoroso, a quem não conseguiu perdoar). Na verdade, depois do golpe de 64, Nelson ficou incompatibilizado com a maior parte da intelectualidade por satirizar a oposição ao regime militar e, nos anos 70, ser amigo do general Garrastazu Médici, então presidente (só o trauma de ver o filho Nelsinho na luta da esquerda – preso e torturado – abrandou sua ironia). Expressões que criou, como "padre de passeata", "freira de minissaia" e "estagiária da PUC de calcanhar sujo", ridicularizavam os que protestavam contra a ditadura. Seu ostracismo também foi agravado por um processo natural de mudança na dramaturgia brasileira. Em fins dos anos 60, surgiu Plínio Marcos (sucesso imediato e alvo da repressão oficial), e, durante a década de 70 – quando a ditadura atingiu seu maior grau de intolerância e periculosidade –, toda uma geração de novos autores expressou seu desconforto em peças intimistas plenas de metáforas e parábolas existenciais em que geralmente se confrontam dois personagens. A comunicação com as platéias jovens era feita por espetáculos como os de Plínio Marcos, que estreara em 1967 com *Dois Perdidos numa Noite Suja*, por *Fala Baixo senão Eu Grito*, de Leilah Assumpção; *À Flor da Pele*, de Consuelo de Castro; *Cordélia Brasil*, de Antonio Bivar; *Cordão Umbilical*, de Mário Prata; *A Vinda do Messias*, de Timochenco Wehbi, e pelas peças de José Vicente de Paula, o brilhante e torturado poeta que transitou de *O Assalto*, *Os Convalescentes*, *Hoje É Dia de Rock* (afora a bela e terrível *Santidade*, proibida por décadas). Mais ainda: *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, texto de 1933, encenado pela primeira vez pelo Teatro Oficina em 1968, representava a síntese de progressismo ideológico e vanguarda estética. Não era, portanto, um panorama para Nelson Rodrigues. Ele acabou numa espécie de limbo, sustentado também por preconceitos e desinformação: era tido como caricaturista do meio suburbano, vulgarizador da psicanálise, imoral, etc. Exatamente este último suposto defeito do artista favoreceu um cinema menor que, agravando os clichês eróticos, passou quase incólume na época em que a censura massacrava o teatro (as exceções foram Leon Hirszman com *A Falecida*, de 1965, e Arnaldo Jabor com *Toda Nudez Será Castigada*, de 1973). Nesse deserto criativo, as poucas encenações teatrais de Nelson Rodrigues raramente ultrapassavam os limites do anedótico. Não havia quem o restaurasse na plenitude do seu gênio. Esse renascimento começou apenas nos anos 80 e se deve a uma série de fatos fundamentais. Um deles foi a magistral releitura de seu teatro por Antunes Filho, que trouxe à luz todas as nuances místicas, míticas e filosóficas de sua dramaturgia nos espetáculos *Nelson Rodrigues, o Eterno Retorno* (1984, que reunia quatro peças do autor, reduzidas para duas em *Nelson 2 Rodrigues*) e *Paraíso Zona Norte* (1989, que reunia duas). Outro fator importantíssimo foram os estudos de sua dramaturgia feitos por Sábato Magaldi, que, em quatro volumes, entre 1981 e 1990, prefaciou a publicação de todas as peças de Nelson, classificando-as em peças psicológicas, míticas e tragédias cariocas. E, ainda, a publicação, em 1992, da biografia *O Anjo Pornográfico*, de Ruy Castro ("É muito difícil entender a obra de Nelson Rodrigues sem conhecer a vida dele", diz o autor). O toque rodriguiano (exagerado como ele gostaria) é que Nelson não viveu para assistir à sua ressurreição triunfal.

Na verdade, essa é uma glória original. Depois do acontecimento que foi *Vestido de Noiva*, seguiu-se *Álbum de Família*, uma trama recheada de incestos que foi proibida por duas décadas e inaugurou a fase do "Nelson maldito", o do "teatro desagradável". Em 1954, a estréia da primeira montagem de *Senhora dos Afogados* foi marcada por vaias nada discretas. Em entrevistas a jornais e revistas da época, Nelson Rodrigues chegava a pedir que não gostassem de seu teatro: "Queria desagradar muito mais. A vaia parcial a *Senhora dos Afogados* parece-me insuficiente. Só me sentirei bem quando merecer uma vaia

Vestido de Noiva **(abaixo), encenada em 1943, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Além da força do texto, alterou a arte da encenação no país com o cenário do pintor Santa Rosa e a iluminação do diretor Ziembinski, que trouxe da Polônia as influências do Expressionimo**

FOTO ARQUIVO FUNARTE

Um Ídolo do Cinema

A longa filmografia baseada na obra do escritor inclui pornochanchadas e obras-primas. Por Artur Xexéo

Quando queria diminuir a importância de Nelson Rodrigues, a crítica teatral costumava chamá-lo de "o Tennessee Williams brasileiro". Não que, com isso, as peças dos dois autores fossem colocadas num patamar inferior. A crítica brasileira sempre gostou de Tennessee Williams. Mas, ligando-a a um modelo estrangeiro, o dramaturgo brasileiro perdia muito de sua força e originalidade. A comparação é injusta. O psicologismo que recheia as obras de um nunca é encontrado no texto franco e direto do outro. É como se os dramas de Williams fossem pesquisados em dicionários psicanalíticos, enquanto os de Nelson encontram sua origem no manual do bom gari. Um gari que cata o lixo da alma, é verdade, mas sempre um gari. Há, porém, um aspecto em que os dois escritores realmente se encontram. Tanto a obra de Tennessee Williams quanto a de Nelson Rodrigues nunca deixaram de ser objeto de desejo dos produtores cinematográficos. Eles seduzem o cinema há 50 anos. Com vantagem para o produto nacional. Tennessee Williams foi mostrado 16 vezes no cinema; Nelson Rodrigues já foi vertido para a linguagem cinematográfica 21 vezes.

O interesse do cinema por Nelson começou em 1952 com a adaptação de *Meu Destino É Pecar*, o folhetim que ele escreveu com o pseudônimo de Suzana Flag (mesmo disfarce utilizado nas novelas que fez para a TV Rio na década de 60). Passaram-se dez anos antes de uma nova obra chegar às telas. Mas aí virou febre. De lá para cá, a estatística garante que, a cada dois anos, entra em cartaz um filme baseado em Nelson Rodrigues. Algumas peças do autor se transformaram em obsessão, como *Boca de Ouro*, que já possui três versões diferentes no cinema, ou *Beijo no Asfalto* e *Bonitinha, mas Ordinária*, com duas versões cada uma. Quem melhor percebeu o que havia de cinematográfico na obra de Nelson foi Arnaldo Jabor. Com *Toda Nudez Será Castigada* (1973) e *O Casamento* (1975), ele fez filmes poéticos, moralistas, crus. Não é essa a essência de Nelson? Outros cineastas não foram tão bem-sucedidos. Mas demonstraram que, com o passar dos anos, a obra do dramaturgo não perdeu a atualidade. Tennessee Williams parece esquecido, para sempre, no cinema dos anos 50 e 60 (há dez anos nenhuma obra sua é vertida para o cinema). O cinema de Nelson Rodrigues continua vigoroso no século 21. Nas últimas cinco décadas, os filmes brasileiros mudaram seu foco. Mas, qualquer que fosse o gênero da moda, sempre havia elementos de interesse no teatro ou nas crônicas do escritor. O Cinema Novo viu denúncia social em *Boca de Ouro*, de Nelson Pereira dos Santos (1962), e em *A Falecida*, de Leon Hirszman (1965). O cinema mais comercial que se contrapunha aos cinema-novistas viu sexo e violência em *Bonitinha, mas Ordinária*, de J. P. Carvalho (1963), e em *Engraçadinha depois dos 30*, de J. B. Tanko (1966). A pornochanchada viu erotismo exacerbado em *A Dama do Lotação* (1978) e em *Os Sete Gatinhos* (1980), ambos de Neville d'Almeida. O cinema mais formal, de boa técnica, muitas câmeras no tripé e nenhuma idéia na cabeça continua achando Nelson um bom argumentista, como provam *Traição*, de Arthur Fontes, Cláudio Torres e José Henrique Fonseca, realizado em 1998; e *Gêmeas*, de Andrucha Waddington, lançado em 2000.

Como se constata, cada cineasta vê o que quer em Nelson. Seria mais justo, portanto, que, em vez de ter sido perseguido a vida inteira por Tennessee Williams, fosse comparado a outro gênio teatral: Luigi Pirandello. Pelo menos, para o cinema brasileiro, Nelson Rodrigues "assim é se lhe parece".

FOTOS ICONOGRAPHIA / ICONOGRAPHIA / AE / ICONOGRAPHIA

Nelson na tela: ***Bonitinha*, com Odete Lara e Fregolente (no alto); duas das três versões de *Boca de Ouro*: com Jece Valadão (no centro), e Tarcísio Meira e Luma de Oliveira (acima); *A Falecida*, com Paulo Gracindo e Fernanda Montenegro (abaixo)**

Frases de Antologia

Algumas das máximas do também grande frasista Nelson Rodrigues

A seleção abaixo foi extraída do livro *Flor de Obsessão*, organizado por Ruy Castro e publicado pela Companhia das Letras.

"Em toda história que escrevo, desde os seis, sete anos, há sempre alguém traindo alguém. E por que essa insistência? Porque, a rigor, só existe para o ser humano uma questão: – ser ou não ser traído."

"No fim de certo tempo, a relação erótica entre marido e mulher soa quase como um incesto. É um escândalo que um homem deseje a mãe dos seus próprios filhos."

"As feministas querem reduzir a mulher a um macho mal-acabado."

"Os críticos achavam a minha linguagem pobre. O que eles queriam era a eloqüência, a subliteratura, enquanto eu partia para a palavra viva, ainda, suada de vida, suada de rua, suada de cotidiano, suada de paixão. Se não tenho outras virtudes, tenho esta e a reivindico para mim: – a de ter um diálogo extremamente teatral."

"Em futebol, o pior cego é o que só vê a bola. A mais sórdida pelada é de uma complexidade shakespeariana. Às vezes, num córner mal ou bem batido, há um toque evidentíssimo do sobrenatural."

"Deve-se a Marx o formidável despertar dos idiotas. Estes descobriram que são em maior número e sentiram a embriaguez da onipotência numérica. E, então, aquele sujeito que, há 500 mil anos, limitava-se a babar na gravata, passou a existir socialmente, economicamente, politicamente, culturalmente etc. Houve, em toda parte, a explosão triunfal dos idiotas."

"Ninguém faz nada em arte se lhe falta uma dimensão de mau gosto de Vicente Celestino. Todos nós somos um pouco o autor de *O Ébrio*. Shakespeare viveu grandes momentos de Vicente Celestino. *Ricardo 3º* tem coisas de *Coração Materno* e de *Ontem Eu Rasguei o Teu Retrato*."

"Minhas peças têm um moralismo agressivo. Nos meus textos, o desejo é triste, a volúpia é trágica e o crime é o próprio inferno. O espectador vai para casa apavorado com todos os seus pecados passados, presentes e futuros. Numa época em que a maioria se comporta sexualmente como vira-latas, eu transformo um simples beijo numa abjeção eterna."

"Nosso coração ainda não amadureceu para a tragédia. Portanto, é obrigatória, nos fatos e nas pessoas do Brasil, a dimensão do ridículo."

"Eu, como artista, se tivesse de escolher um epitáfio, optaria pelo seguinte: – "Aqui jaz Nelson Rodrigues, assassinado pelos imbecis de ambos os sexos."

total", disse o dramaturgo à revista *Manchete*. A atriz Sônia Oiticica estava ao lado de Nelson no momento da manifestação da platéia do Teatro Municipal do Rio: "Ele ficou orgulhoso, aquilo era a glória para ele".

A glória agora é outra. Com a proximidade dos 20 anos da morte do autor, o número de montagens de textos seus se multiplica. Neste mês, na Polônia e na língua local, estréia *Vestido de Noiva*, com direção do brasileiro Eduardo Tolentino (que faz o caminho inverso do polonês Zbigniew Ziembinski, o primeiro diretor da peça, em 1943, montagem que foi marco do moderno teatro brasileiro). O Teatro Oficina, de José Celso Martinez Corrêa, mantém em cartaz *Boca de Ouro*, a primeira incursão do diretor na dramaturgia do escritor. "Durante muitos anos, não tive coragem para montar nada dele e acho que ainda não cheguei aonde eu vejo que é possível chegar com Nelson", diz José Celso. A encenação foi decidida depois de uma leitura da peça que o grupo fez para apresentar em um seminário, no fim do ano passado, organizado pela também diretora Cibele Forjaz, envolvida agora com os ensaios de *Toda Nudez Será Castigada*, que entra em cartaz em julho, em São Paulo. Na seqüência, Cibele atua em *Os Sete Gatinhos*, sob direção de Vadim Nikitin, com previsão de estréia para setembro. "Nelson Rodrigues mostra que de perto ninguém é normal", diz Cibele.

O Círculo dos Comediantes, dirigido por Marco Antônio Braz, que desde 1995 já montou vários textos de Nelson, estréia neste mês, em São Paulo, *O Beijo no Asfalto*, que alternará com apresentações de *Bonitinha, mas Ordinária*. "Cada peça trata de uma questão corrosiva. Eu acho que a gente economizou aqui anos de psicanálise. Com Nelson Rodrigues, a gente tem de se colocar sobre a realidade, tem de falar dos nossos demônios", diz Braz. Em cartaz ainda estão *A Serpente*, com o grupo Tapa, de Tolentino, e *A Falecida*, encenada pela Companhia de Teatro Fábrica São Paulo, que estreou em outubro de 1998, em Londres, sob a direção de Robert McCrea. Para estrear em outubro, Ivan Feijó ensaia *Anjo Negro*. Com tudo isso, Cibele tenta viabilizar a proposta de ter todas as montagens paulistanas em cartaz simultaneamente, em dezembro.

Nelson Rodrigues, em uma de suas frases memoráveis, dizia temer "o diretor inteligente" que não respeitava seus textos. Os melhores encenadores de hoje, jovens e veteranos, contornaram essa irônica observação mantendo-se fiéis às obras, mas lançando mão de efeitos insólitos como uma máscara de Batman (abaixo) da montagem de *Bonitinha, mas Ordinária*, de Marco Antônio Braz, com o Círculo dos Comediantes, que planeja montar todas as peças rodriguianas até o fim do ano

FOTO LENISE PINHEIRO/DIVULGAÇÃO

O grupo Pia Fraus Teatro leva *Flor de Obsessão* ao exterior, ao Festival Fla/Bra, de Miami, em novembro. O premiado espetáculo, que estreou em julho de 1996, é uma ousadia: "Montamos Nelson Rodrigues com bonecos, um desafio. Nelson tem uma obra calcada em uma dramaturgia verbal muito forte. Arriscamos ao desenvolvê-lo em um trabalho puramente imagético, mas que permite uma compreensão universal", diz Beto Lima, do Pia Fraus.

Em julho, chega aos palcos cariocas a montagem *Um Menino de Paixões de Ópera*, baseada em quatro textos autobiográficos de Nelson e dirigida por Luiz Arthur Nunes. Especialista na obra do dramaturgo – defendeu tese de doutorado sobre sua obra na City University of New York –, Nunes está envolvido com mais duas peças: *A Serpente*, última peça de Nelson, que estreou em maio no Teatro Vanucci, e *A Mulher sem Pecado* – a primeira com estréia prevista para outubro, na Casa de Cultura Laura Alvim. "Da primeira à última peça, houve um ganho de dramaturgia muito grande, principalmente em termos de estrutura narrativa", diz o diretor.

A iniciativa de levar aos palcos a primeira peça de Nelson Rodrigues partiu do ator José de Abreu, que também é responsável pela produção. É parte de um grande projeto: comemorar 60 anos de teatro moderno, já que, segundo Abreu, a peça teria começado a ser escrita em 1940. No projeto se incluem leituras dramáticas das 17 peças de Nelson, ciclo de debates com especialistas, inclusive estrangeiros, mostra de filmes baseados em sua obra e leituras performáticas de contos de *A Vida como Ela É...* em vários pontos da cidade.

Com estréia marcada para 23 de agosto, data de aniversário do escritor, Nelson Rodrigues Filho leva aos palcos uma adaptação de cinco textos de *A Vida como Ela É...* Em outubro, *A Mentira*, romance publicado semanalmente em capítulos, na revista *Flan*, em 1953, nunca lançado em livro, chega aos palcos, com uma adaptação feita pelo diretor Caco Coelho. Há dois anos desenvolvendo uma pesquisa sobre o escritor, intitulada "*O Baú de Nelson*", Caco levantou sua produção antes de ele se tornar dramaturgo, de 1927 a 1936, e revelou um grande material, entre reportagens, críticas, artigos e *A Mentira*, que conta a história de uma família que desmorona ao saber da gravidez da filha adolescente. "Pude constatar uma fecundidade no início da carreira e identificar um estilo usado mais tarde nas suas peças", diz Caco.

FOTOS SERGIO AUDI/DIVULGAÇÃO / GIL GROSSI/DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / LENISE PINHEIRO/DIVULGAÇÃO

Depois dos grandes espetáculos de Antunes Filho (como *O Eterno Retorno*), novos elencos, de origens e estéticas diversas, adotaram com êxito o dramaturgo esquecido durante anos e hoje um clássico teatral. De cima para baixo: Cia. de Teatro Fábrica de São Paulo (*A Falecida*), Pia Fraus (*Flor de Obsessão*), Grupo Tapa (*A Serpente*) e Teatro Oficina (*Boca de Ouro*)

Para dezembro, estão programadas mais duas estréias: *Beijo no Asfalto*, encenada pela última vez, no Rio, há 15 anos, com direção de Marcus Alvisi. Sobre a história de Arandir, que tem a vida virada pelo avesso depois de atender ao pedido de um homem à beira da morte, dando-lhe um beijo, Alvisi diz: "Nelson mostra como a pureza não tem lugar. Por ter sido espontâneo, Arandir é oprimido e massacrado pela família, pela polícia, pela imprensa marrom. Acaba sendo suicidado pela sociedade", diz Alvisi. Já *Perdoa-me...* marca a volta de Ricardo Waddington aos palcos depois de 9 anos.

Filho mais velho de Nelson, Joffre Rodrigues está com dois projetos referentes à obra do pai para este ano: o lançamento, em julho, do segundo volume com as obras teatrais traduzidas para o inglês e uma versão cinematográfica de *Vestido de Noiva*. Depois de lançar um primeiro volume em 1998, com cinco peças, Joffre finalizou o segundo, com mais sete obras. "Exatamente por ser particular, meu pai conseguiu alcançar o universal. É essa genialidade que permite que sua obra seja bem recebida no mundo todo e conquiste cada vez mais espaço", diz . O filme *Vestido de Noiva* terá uma versão em inglês e um elenco de atores brasileiros – segundo o diretor, já estão confirmadas Fernanda Montenegro e Patrícia Pillar – e estrangeiros. Joffre assina o roteiro e a direção do filme, que já está com a pré-produção pronta e ainda em processo de fechar patrocínio.

Nelson também tem merecido montagens no mundo todo. Professor e diretor de teatro na University of London, Paul Heritage declara-se um apaixonado pela obra de Nelson. "Desde que o Joffre me enviou as traduções, comecei a incluir Nelson no currículo dos meus cursos da universidade. Considero-o um dos dramaturgos mais importantes do século 20", diz. Depois de fazer com seu grupo leituras dramáticas de todo teatro de Nelson, Heritage espera levar aos palcos uma delas, provavelmente *Dorotéia*, no primeiro semestre de 2001. Curiosamente, *Dorotéia* é a mesma peça escolhida para estrear em dois países vizinhos: o Uruguai, com direção de Isabel de la Fuente, e Argentina, com a diretora Suzana Yasan.

"O tempo vai dando razão a Nelson Rodrigues", escreveu Magaldi, detectando a recuperação do autor já uma década após sua morte. Como sempre, acertou.

TEATRO

A poética do melodrama

O escritor usou elementos do baú melodramático e do Naturalismo para forjar seu poderoso universo ficcional

Por Luiz Arthur Nunes

Parece que nos dias atuais – após décadas de descrédito – volta a ter prestígio, na crítica literária acadêmica, o estudo que relaciona a biografia à obra do autor. Pergunto-me sobre a possibilidade de investigar a maneira como imagens que marcaram fortemente a vida pessoal se desdobram em ilustrações na criação poética. Sou um estudioso da obra rodriguiana, ligado ao ensino e à pesquisa acadêmica, e também um diretor de teatro fascinado com sua espantosa teatralidade, mas nunca pratiquei o exercício – que sempre me pareceu um tanto vão – de entender esse monumento da imaginação que é a criação rodriguiana com base em fatos e feitos de seu criador. Mas minha mais recente montagem teatral (e minha próxima) tem como proposta a encenação de passagens da crônica autobiográfica rodriguiana, reunida nos volumes *O Reacionário*, *O Óbvio Ululante*, *A Cabra Vadia* e *A Menina sem Estrela*, e nesses livros encontrei um riquíssimo estoque imagético cujos ecos e ressonâncias com a ficção, dramática ou narrativa, são impossíveis de ignorar.

Nelson Falcão Rodrigues nasceu em 23 de agosto de 1912, em Recife, onde viveu apenas até os 4 anos de idade, quando sua família migrou para o Rio de Janeiro. Recife e o Nordeste, por isso, não estão quase presentes em sua obra ficcional e dramática, conhecida por espelhar com minuciosa fidelidade a paisagem humana do Rio de Janeiro, principalmente de seus subúrbios. Alguns ecos longínquos da primeira infância, porém, fazem-se ouvir nas páginas publicadas, em 1967, no jornal *Correio da Manhã* como "memórias", depois organizadas por Ruy Castro na publicação da Companhia das Letras intitulada *A Menina sem Estrela*. Na primeira crônica do livro, ele diz:

"Aos três anos, o sujeito começa a inventar o mundo. Minha família morava na praia. E eu começava a inventar o mundo. Primeiro foi o mar. Não, não, primeiro, inventei o caju selvagem e a pitanga brava. Para os meus três anos de idade, o mar, antes de ser paisagem, foi cheiro. Não era concha nem espuma. Cheiro. (...) O que me espanta é que esta primeira infância não tem palavras. Não me lembro de uma única voz. Não guardei um bom-dia, um gemido, um grito. (...) Nada tinha nome, nem voz, na minha primeira infância. Só quando cheguei ao Rio, em 1926, é que tudo deixou de ser maravilhosamente anônimo."

FOTO ARQUIVO FUNARTE

A realidade que o pequeno Nelson começa a nomear é a do bairro de Aldeia Campista, onde a família se instala ao chegar à então capital federal. O subúrbio do Rio de Janeiro fica longe do mar, longe demais para quem nasceu na beira da praia. Só muito mais tarde, adulto, é que Nelson Rodrigues viria a morar na Zona Sul. Do mar de Recife, talvez os ecos mais sonoros ressoem – afora as páginas autobiográficas – nas cenas carregadas de poesia marinha de *Senhora dos Afogados*.

"**AVÓ** – *Minha neta Clarinha não se matou... Foi o mar... Aquele ali...* (indica na direção da platéia) *Sempre ele... (...) Não gosta de nós. Quer levar toda a família, principalmente as mulheres. (...) Um mar que não devolve os corpos e onde os mortos não bóiam!* (violenta, acusadora) *Foi o mar que chamou Clarinha.* (meiga, sem transição) *chamou, chamou...* (possessa, de novo, e para os vizinhos que recuam) *Tirem esse mar, daí, depressa!* (estendendo as mãos para os vizinhos) *Tirem antes que seja tarde! Antes que ele acabe com todas as mulheres da família!*"

Comparando as citações, contudo, percebemos quão diferentes são esses dois mares. O mar da peça é terrível e pressago: não tem a doçura sinestésica daquele das praias do Recife. Se quisermos encontrar correspondências mais consistentes entre vida e obra, devemos investigar as lembranças de um Nelson mais crescidinho.

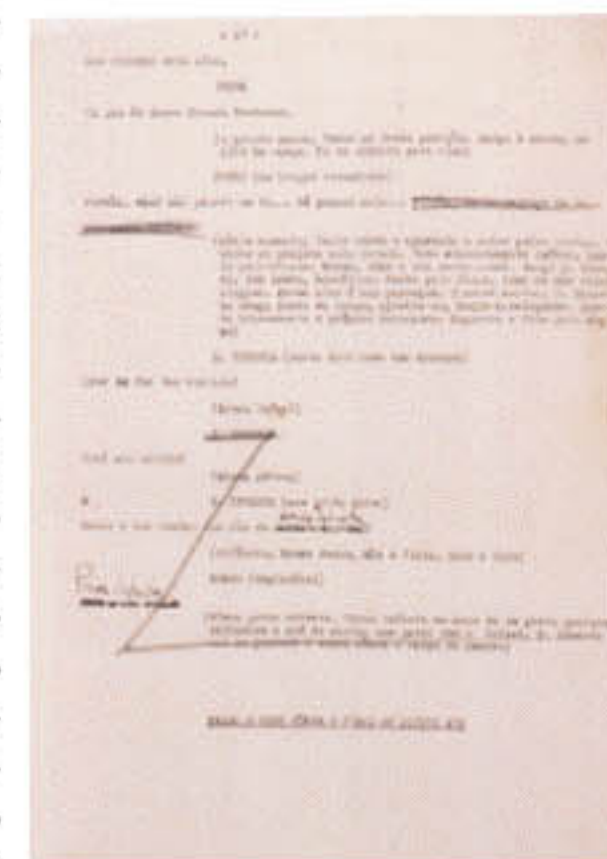
Em *O Óbvio Ululante*, encontram-se duas crônicas – *Um Menino de Paixões de Ópera* e *Lili Ardeu como uma Estrela* – que poderiam figurar em qualquer antologia da mais bela prosa da língua portuguesa. Nelson fala de seu primeiro amor, aos 6 anos: uma vizinha adolescente, Lili, apaixonada por um jovem tuberculoso, Paulinho Varanda. O romance é proibido pelo severo pai da moça, que, desesperada, "ensopara o vestido em querosene, riscara um fósforo e agora ardia como uma estrela". E continua:

"Foi levada para o quarto. Do armazém, da farmácia, ligaram para a Assistência. Mas quando a ambulância chegou, estava morta. Eu me lembro do Paulinho Varanda. As espinhas explodiam na sua cara. Vejo também a entrada do pai no quarto. Posteriormente, toda a rua o chamou de 'forte', porque não teve uma lágrima. Limitou-se a dizer, ou, por outra, a declamar, de fronte alta: – 'Foi Deus, foi Deus'. Na cama, a gordura escorria, varava o colchão e pingava no soalho. A tia surda percebeu e pôs uma bacia debaixo da cama. E, por muito tempo, aquela goteira ficou tinindo na bacia. Lili foi minha primeira paixão. E morreu negra."

É fácil rastrear motivos como o da tuberculose, que afligiu todo um período da vida de Nelson (e matou seu irmão Joffre), na figura de Paulinho Varanda, que "tinha, na tosse, o olho enorme do asfixiado". A ironia está justamente no nome "bucólico, ventilado, paisagístico" do Romeu tísico. A severidade autoritária do pai de Lili também pode sugerir que espelhasse a do pai do autor. Mas essas constatações não nos iluminam muita coisa. Encontramos mais matéria para reflexão na própria história de Lili, o "primeiro amor" do poeta dramaturgo. Podemos detectar, no grotesco desenlace dessa paixão, os fundamentos da visão pessimista de Nelson Rodrigues sobre as possibilidades de realização afetiva do ser humano. De início, Lili é apenas um nome que foi amado: "Amei o puro nome, o puro som". E aquele nome "insinuava um mistério ou, mais do que isso, um destino". Vemos aqui o fantasma idealizado do amor inefável, que perseguiu por toda a vida a imaginação rodriguiana. É esse, sem dúvida, um valor-mor da estética melodramática, que impregna profundamente a obra do dramaturgo. Mas, em Nelson, melodrama choca-se com Naturalismo, isto é: o ideal com o real. E Lili, etérea no som, é, quando adquire corpo "na real", uma figura de antítese:

"Até que, uma manhã, ou tarde, sei lá, eu a vi. E, de repente, Lili deixou de ser apenas um som. Passara a ter um olhar, um perfil, um gesto. E era gorda. Lili gorda."

Só podia dar no que deu, esse primeiro alumbramento amoroso do menino de paixões de ópera. Assim como só podem se dar mal os tantos casais de enamorados, cônjuges e amantes de suas 17 peças, entre as quais apenas uma tem um *happy end* romântico: o *Anti-Nelson Rodrigues*. A ironia do título é auto-explicativa: só mesmo numa peça em que o autor se propõe a autocontradição, poderemos en-

Nelson Rodrigues, o ator canastrão da primeira montagem de *Perdoa-me por me Traíres*, com

Sônia Oiticica (página ao lado), confiava seus originais ao ensaista e crítico Sábato Magaldi – o maior estudioso de sua obra. No texto de *Senhora dos Afogados* (acima), ele fez cortes e trocou o termo "mulher da vida" por "prostituta"

contrar um *gran finale* como o de Joice e Oswaldinho:

"(Joice beija Oswaldinho na boca, em delírio.)

OSWALDINHO – *Minha, minha para sempre.*

(Beijo na boca como nos filmes antigos.)"

A falsidade desse desenlace é evidenciada pela expressão "como nos filmes antigos" da rubrica final. Se fosse verdadeira, a história seria a de um amor trágico, destino irreversível de todo amor, já pressentido no doce nome de Lili e confirmado nos finais das outras 16 peças teatrais, sem falar nos romances e nos incontáveis contos de *A Vida como Ela É...*

O choque entre os elementos do melodrama com os do Naturalismo mencionados anteriormente constitui uma das tensões básicas do universo rodriguiano. Nelson apropriou-se de um vasto repertório de técnicas, procedimentos, recursos e convenções pertencentes aos dois gêneros. Do baú melodramático, por exemplo, ele aproveitou o esquema de ação veloz, pontuada por revelações surpreendentes e reviravoltas súbitas. Suas histórias lidam sempre com situações extremas e ações extraordinárias. Os personagens, seus agentes, são, portanto, necessariamente, criaturas excepcionais, movidas por forças obscuras e avassaladoras, incapazes de comedimento ou concessão. A musa gorda do Nelsinho de Aldeia Campista não poderia deixar por menos: a dor do amor contrariado só pode levar a gestos extremados como atear fogo às vestes. Radicalismo, exacerbação emocional, paroxismo são termos que se aplicam a toda uma galeria de figuras constantemente à beira de um ataque de nervos.

Situações, ações e personagens extraordinários, eis aí a matéria de que é feito o melodrama. E tudo se traduz – no palco ou nas páginas de contos, romances e crônicas – em uma "fisicalização" igualmente sobrecarregada. As rubricas e descrições do autor, referindo em detalhe as atitudes, os gestos, os comportamentos corporais e as ressonâncias vocais, mostram seres destemperados, apontando dedos acusadores, estendendo as mãos em súplica, prostrando-se aos pés uns dos outros, atirando-se ao chão, emitindo gritos, soluços, uivos, arengas, vociferações. Na verdade, Nelson segue ainda aqui a fórmula ao fazer dos impulsos emocionais as motivações por excelência de seus heróis. As faculdades intelectuais não têm muita influência sobre eles.

O presságio, o vaticínio, é um outro ingrediente do baú melodramático usado e abusado por Nelson. À já ▸

Apaixonado por futebol, torcedor do Fluminense, Nelson (abaixo com os filhos Joffre – no centro – e Nelsinho) criou um estilo de jornalismo esportivo em suas crônicas *À Sombra das Chuteiras Imortais*. Inventou frases e personagens antológicos, como a mulher que perguntava "quem é a bola" e a definição da seleção como "a pátria de chuteiras"

Parceiros e Testemunhas

Depoimentos de alguns importantes personagens na divulgação da obra do dramaturgo

ANTUNES FILHO, diretor de teatro

Se você pegar todas as pessoas que fazem ou já fizeram teatro até hoje no Brasil – autores, diretores, atores, técnicos, maquiadores, todos os setores que compõem a categoria teatral – e juntá-los em uma praça, no grupo haverá somente uma pessoa genial: Nelson Rodrigues. Ele transcendeu, ele superou a todos, ele teve paixão, ele carregou uma chama superior, ele foi gênio. O que eu lastimo é que, sendo um artista tão importante, sempre foi muito maltratado, no sentido de o resumirem a um autor de comédias de costume. Algumas peças, até parecem ser, mas não são. Os personagens de Nelson têm alguma coisa a mais, são visionários quase, podemos dizer que são proféticos, e é isso que faz a sua transcendência. Nelson Rodrigues trabalhou sempre com os arquétipos. Aparentemente são personagens estereotipados, mas carregam em si uma visão arquetípica, sempre. É isso que o distingue de todos os autores brasileiros, que ficam no raso, que ficam sempre na aparência. É isso que cobro dos novos autores. Eu me cumprimento até por ter feito um trabalho de revisão de Nelson Rodrigues, de levá-lo muito além das raias do Freud, ir do Jung para lá. Mas, mesmo depois que fiz espetáculos mostrando essa qualidade de Nelson Rodrigues, ainda insistem em fazê-lo como um autor menor. Foi em *Vestido de Noiva*, que começou a surgir o teatro brasileiro, com a direção de um polonês, Ziembinski, o que prova que os arquétipos servem para todo o mundo. É possível que qualquer povo faça Nelson Rodrigues, é só olhar para dentro, que está tudo lá. Todos os povos carregam Nelson Rodrigues por dentro.

RUY CASTRO, biógrafo de Nelson Rodrigues

Em 1990, quando comecei a fazer o livro, eu visitei tudo quanto era sebo e livraria: não se podia encontrar um único livro de Nelson Rodrigues na época. As pessoas não se desfaziam dos seus exemplares, e as editoras não os reeditavam. Fiz também incursões por bibliotecas e não encontrei títulos de Nelson. Sempre fui alucinado por Nelson Rodrigues, lia e relia Nelson, ficava encantado com a luz contida em seus textos, luz capaz de cegar o leitor, mas achava que era só eu que via isso.

A biografia *O Anjo Pornográfico* vendeu mais de 70 mil exemplares, 40 mil só no ano do lançamento e sai em francês neste ano. Durante os anos 70, 80, havia montagens esporádicas de Nelson Rodrigues, duas ou três peças por ano no eixo Rio–São Paulo. Nos anos 90, esse número pulou para cerca de 20 peças por ano. A quantidade de teses de mestrado feitas nesses oito anos é assustadora. Já devo ter feito umas 150 palestras sobre Nelson e recebo uma quantidade enorme de estudantes interessados. Muitas pessoas o viam sob uma ótica deformada: tarado ou reacionário. *O Anjo Pornográfico* deu a ele o devido perfil. É muito difícil entender a obra de Nelson Rodrigues sem conhecer a vida dele.

FOTOS MANCHETE / ICONOGRAPHIA / CARLOS

ARNALDO JABOR, cineasta

Meu primeiro filme, *Pindorama* – um fracasso pavoroso –, foi feito todo dentro da linguagem repressiva obrigatória do que era o Cinema Novo em seus primórdios. Me senti um tanto oprimido pela obrigação cultural de fazer cinema de uma determinada forma, e eu achava aquilo algo muito impositivo. Então veio a idéia de adaptar o *Toda Nudez Será Castigada* para fugir daquelas regras impostas. Resultado: acabou sendo o maior sucesso de bilheteria da época, foi um fenômeno. Antes dele, o Cinema Novo só tinha produzido como sucesso de público o *Macunaíma*, do Joaquim Pedro de Andrade, mas o *Toda Nudez*... o ultrapassou.

Nelson Rodrigues só viu o filme pronto, e minha vida mudou quando soube que ele tinha gostado.

Adaptei o *Toda Nudez*... em duas semanas. As peças do Nelson já têm uma vocação para o cinema, são muito visuais, episódicas. Ele não se perde em conceitualismos, são peças de ação, de fatos, e os diálogos servem à ação, o que facilita na transposição para imagens. *O Casamento* eu já fiz mais numa tentativa de forçar uma barra, fazer algo mais chocante, para a época. Para sair em vídeo, tirei vários cenas que me incomodavam há 20 anos, coisa de época. *O Casamento* é um romance muito louco do Nelson, e filmei um pouco de forma operística, propositalmente excessivo, o que acabou ficando, de certa forma, mais profundo, mais trágico até do que o *Toda Nudez*...

No dia-a-dia, o Nelson era uma espécie de pai. Fui a primeira pessoa a ler *A Serpente*, sua última peça. Quanto à carreira internacional da obra dele, acho que os estrangeiros não vão descobrir nada. As peças do Nelson só fazem sentido dentro de um contexto brasileiro. Há peças que ficaram datadas, como *Álbum de Família*. As melhores peças dele, como *A Falecida*, *Os Sete Gatinhos*, *Toda Nudez*..., são muito ligadas ao Brasil, ao subúrbio espiritual, quem não entende isso não entende o autor. Acho extraordinária a primeira peça que ele escreveu, *A Mulher sem Pecado*, de 1941. Já estava tudo ali, é uma peça que prefigura Harold Pinter e Samuel Beckett, é quase teatro do absurdo. Essa, sim, poderia ser um sucesso internacional.

JOSÉ CELSO MARTINEZ CORRÊA, diretor de teatro

Durante muitos anos da minha vida, fiquei à distância da obra de Nelson Rodrigues, porque a minha paixão era muito grande. Tenho uma paixão religiosa por ele, uma paixão total e absoluta. E diante desse Deus, quando eu vou encenar uma peça dele, tenho que me transformar também em um criador, e é muito difícil porque a obra dele é absolutamente bela. Em *Boca de Ouro*, segui o texto absolutamente na íntegra, todas as palavras. Como se isso não bastasse, fui ainda às rubricas em que ele, além de excelente autor teatral, mostra-se um excelente diretor de teatro: nas rubricas há uma direção de atuação e interpretação que fazia com que eu, a todo instante, pedisse que os atores recorressem a essas observações sofisticadas, complexas, maravilhosas.

O Nelson é um trágico e, como verdadeiro trágico, é tragicômico; e, como verdadeiro tragicômico, também é dionisíaco. É difícil, nessa situação toda do Brasil e do mundo, não cair no ressentimento, não cair na queixa, na amargura, na desistência da vida, no amargor, e o Nelson assume tudo isso e ao mesmo tempo propõe uma postura afirmativa, de grande trágico. É aceitar a potência dessa *A Vida Como Ela É*... para, então, você exercer sua transmutação de valores. *Boca de Ouro* é uma peça absolutamente perfeita. Nelson tem uma generosidade muito grande, inclusive para não moralizar sobre esse assunto tão grave: ele vê o bandido ao mesmo tempo como herói e anti-herói, como humano e anti-humano, ele não modifica, ele não moraliza, ele mostra uma situação. Os personagens dele são como um mergulho no demônio: você, para chegar a escutar mesmo o personagem, tem de ter a coragem de mergulhar inteiramente no mal, religiosamente no mal, para ser capaz até de uma grandeza maior, que é a de ter amor pelo próprio diabo, para você compreender o amor pelo próprio ser humano no encontro com situações de desespero na sociedade. Seus personagens refletem justamente a desestruturação da máquina do desejo, da máquina de falta de amor, da máquina de frieza que é construída e leva os seres humanos à violência. O Nelson pega os personagens que estão nas piores armadilhas e por isso ele é muito difícil, ele é mais difícil que Shakespeare. O Nelson é muito popular. O teatro dele é um teatro de multidão, é um teatro do povo, do povo todo excluído, do povo brasileiro.

No teatro: Sônia Oiticica, Sérgio Cardoso e Leonardo Vilar (acima) em *A Falecida*. No cinema: Paulo Porto e Darlene Glória (abaixo, à esq.) em *Toda Nudez Será Castigada*

SÔNIA OITICICA, atriz

Em 1953, a Companhia Dramática Nacional, do Rio de Janeiro, me convidou para fazer parte do elenco que ia estrear *A Falecida*. Ele ia a todos os ensaios, a todos os espetáculos e, um dia, chegou perto de mim e disse assim: "Você também me acha um tarado, né?". Dei uma gargalhada e ficamos amigos. Conversávamos muito, e ele dava indicações sobre o que achava do personagem; gostava muito de falar nos personagens. No ano seguinte, veio *Senhora dos Afogados*, em que fiz a Moema. Em *Perdoa-me por me Traíres*, em 1957, eu iria fazer o papel da Judith, a mocinha, mas acabei escolhida para ser "madame Luba", a dona do bordel. Anos depois, eu disse a ele: "Você precisa fazer agora uma peça que seja o contrário do que se espera de Nelson Rodrigues, que acabe bem, que seja leve", e ele escreveu o *Anti-Nelson Rodrigues*, que era toda Nelson Rodrigues. Ele ficou maldito quando escreveu *O Álbum de Família*, que dizia ser uma peça bíblica porque tem muitos incestos, como na Bíblia. A peça levou 20 anos para ser liberada, não se podia falar dela que era o horror. Depois, com *A Falecida*, todo mundo achou que tinha de falar mal, senão não pegava bem. *Senhora dos Afogados* marcou a primeira vaia, mas uma parte do teatro aplaudia. Quando veio essa vaia, foi terrível. Estávamos eu e Dália Palma apavoradas, e ele no meio, ameaçando avançar na platéia. Gritava: "Seus zebus!". Depois, em *Perdoa-me por me Traíres*, não sei por que, resolveram que ele podia ser ator fazendo o tio Raul. O Nelson aceitou, e foi um horror. Como ator o Nelson não era possível; fazia um esforço tão sincero, mas não convencia.

vista maldição do mar em *Senhora dos Afogados*, somam-se as aparições miraculosas do jarro de bordel em *Dorotéia* cada vez que a virtude encouraçada daquela casa de viúvas é ameaçada. Sem esquecer da imagem do homem que "chora por um olho só", que, surgido numa sessão espírita para assombrar a família de "Seu" Noronha de *Os Sete Gatinhos*, no final se revela ser o próprio pai, acarretando sua imolação sacrificial pelas mãos da mulher e das filhas. Os exemplos são muitos, e não podemos deixar de pensar neles todos ao lermos as crônicas 10 e 11 de *A Menina sem Estrela*.

Nelson descreve uma pequena orquestra de cegos tocadores de violino que passaram o pires na esquina de sua rua, aos 6 anos de idade, em Aldeia Campista. O impacto foi profundo:

"E, então, voltei correndo para casa. Não falei com ninguém, meti-me na cama. Minha vontade era morrer. Fechei os olhos, entrelacei as mãos, juntei os pés. Morrer. (...) E, de repente, uma certeza se cravou em mim: — eu ia ficar cego. Deus queria que eu ficasse cego. Era vontade de Deus. (...) Mas quando mudamos para a Tijuca, já não estava tão certo se seria mesmo eu o cego. Podia ser minha mãe, ou um dos meus irmãos. (...) Mas fosse eu, minha mãe, meu irmão, alguém ficaria cego, alguém. Eis a verdade: — ano após ano, me convencia de que os cegos do violino insinuavam um vaticínio. Meu Deus, não fora por acaso que, um dia, quatro cegos tocaram embaixo de minha janela, ou pertinho de minha janela. Tocavam para mim, não para os outros, não para ninguém, tocavam para um menino de seis anos."

O célebre apelido "flor de obsessão" justifica-se mais do que nunca aos nossos olhos enquanto acompanhamos a narrativa: a imagem da cegueira pairando como uma espada de Dâmocles sempre por um fio, prestes a cair sobre sua cabeça. Até que, como sói acontecer com todo vaticínio que se preze, se cumpre a catástrofe anunciada. Toda a angustiante preparação, o sufocante suspense, desemboca no relato do nascimento prematuro de sua filha Daniela, escapando por um triz da morte graças aos esforços ingentes de médicos e enfermeiras. E, dois meses depois do parto, não nos surpreendemos mais quando:

"(...) dr. Abreu Fialho passa na minha casa. Viu minha filha, fez todos os exames. Meia hora depois, descemos juntos. (...) foi muito delicado, teve muito tato. Sua compaixão era quase imperceptível. Mas disse tudo. Minha filha era cega."

Voltando à questão da visão do homem, é interessante observar que a composição de personagens, em Nelson Rodrigues, definindo-se como melodramática (logo, anti-realista por afirmar a prevalência do emocional sobre o racional), todavia, se aproxima da visão de homem típica do Naturalismo. Na ficção naturalista o personagem é sempre movido pelo instinto. Há uma espécie de fatalidade em sua cega obediência às forças irracionais. O ser humano está condenado a trilhar irrevogavelmente um caminho inscrito na sua alma, ou melhor, em sua carne, pois o Naturalismo é materialista em sua visão de mundo.

Um outro traço naturalista encontrável na obra de Nelson é a poderosa evocação do ambiente social. Sem dúvida, a minúcia e a precisão dessa reportagem da vida devem muito à experiência jornalística do dramaturgo, que começara na crônica policial. Essa qualidade é especialmente notável nas histórias de *A Vida como Ela É...*, coluna diária publicada durante anos no jornal *Última Hora*, que reelaboravam os *faits divers* do cotidiano. São relatos de suicídio (como o de Lili), crime e adultério, tragédias do dia-a-dia dos subúrbios. Obviamente, a apreensão da fatia de vida aí era nada mais do que o ponto de partida. A fértil inventividade do autor acrescentava fortes cores melodramáticas à fotografia naturalista, aproveitando para testar temas, tipos e situações com vistas à futura utilização na obra dramatúrgica.

A esses aspectos, que revelam um Nelson bebendo avidamente na fonte do Naturalismo, soma-se um outro empréstimo: o gosto pelos efeitos de choque e sensacionalismo, típicos dessa escola. Na tentativa de uma justificativa estética para a agressividade das peças míticas (na classificação de Sábato Magaldi: *Álbum de Família*, *Senhora dos Afogados*, *Anjo Negro* e *Dorotéia*), que lhe valeram o formidável repúdio do público e da intelectualidade da época, ele argumenta:

"Pois a partir de Álbum de Família *— drama que se seguiu a* Vestido de Noiva *— enveredei por um caminho que pode me levar a qualquer destino, menos ao êxito. Que caminho será este? Respondo: de um teatro que se poderia chamar assim — 'desagradável'. Numa palavra, estou fazendo um 'teatro desagradável', 'peças desagradáveis'. (...) E por que 'peças desagradáveis'? Segundo já disse, porque são obras pestilentas, fétidas, capazes, por si sós, de produzir o tifo e a malária na platéia."*

Nas Livrarias

Peças

A Mulher sem Pecado **(1941)**, *Vestido de Noiva* **(1943)**, *Álbum de Família* **(1946)**, *Anjo Negro* **(1947)**, *Senhora dos Afogados* **(1947)**, *Dorotéia* **(1949)**, *Valsa nº 6* **(1951)**, *A Falecida* **(1953)**, *Perdoa-me por me Traíres* **(1957)**, *Viúva, porém Honesta* **(1957)**, *Os Sete Gatinhos* **(1958)**, *Boca de Ouro* **(1959)**, *Beijo no Asfalto* **(1960)**, *Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas Ordinária* **(1962)**, *Toda Nudez Será Castigada* **(1965)**, *Anti-Nelson Rodrigues* **(1973)**, *A Serpente* **(1978)**.

As 17 peças estão reunidas em quatro volumes da série *Teatro Completo*, **editada pela Nova Fronteira, com organização e prefácios de Sábato Magaldi.**

Romances, contos e crônicas

Meu Destino É Pecar, **1944, com o pseudônimo de Suzana Flag, e** *A Dama do Lotação e Outros Contos*, **ambos publicados pela editora Ediouro.**

- *Asfalto Selvagem (Engraçadinha, Seus Amores e Seus Pecados)* **(romance)**
- *O Casamento – Romance*
- *A Vida como Ela É... – O Homem Fiel e Outros Contos*
- *A Coroa de Orquídeas – E Outros Contos de A Vida como Ela É*
- *A Menina sem Estrela – Memórias*
- *O Óbvio Ululante – Primeiras confissões* **(crônicas)**
- *A Cabra Vadia – Novas Confissões*
- *O Reacionário – Memórias e Confissões*
- *A Pátria sem Chuteiras – Novas Crônicas de Futebol*
- *À Sombra das Chuteiras Imortais – Crônicas de Futebol*
- *O Remador de Ben-Hur – Confissões Culturais*
- *Flor de Obsessão – As 1.000 Melhores Frases de Nelson Rodrigues*

Os 12 títulos acima estão publicados pela editora Companhia das Letras.

Choque e sensacionalismo em Nelson podem vir de outras fontes além dos horrores da alma e do mundo. Surgem também da trivialidade, do mau gosto, do kitsch, da vulgaridade e da escatologia. O efeito se insere novamente no programa naturalista, que tem como uma de suas propostas básicas a exposição da sordidez e da miséria. Contar a vida sem expurgos, pois o compromisso é com a apreensão mais fiel e completa. A gordura do corpo carbonizado da Lili gorda pingando na bacia é um bom exemplo.

A apropriação rodriguiana dos repertórios do melodrama e do Naturalismo, é lógico, não se limita ao aparato técnico nem à carpintaria formal dos gêneros. Ela traduz também uma determinada forma de perceber a vida.

Sabemos que o universo do melodrama se pauta por um rígido dualismo, uma irremediável oposição entre o bem e o mal, o espírito e a carne, a pureza e a degradação, os valores transcendentes e os prazeres materiais. Os personagens — heróis e vilões — colocam-se ou de um lado ou do outro, sem nenhuma possibilidade de conciliação: podem trocar de lado, caindo em pecado ou arrependendo-se dele. Contudo, jamais se alojarão a meio caminho, num ponto intermediário. No melodrama nunca veremos um homem bom com fraquezas ou um pecador não totalmente desprovido de qualidades (é na arte realista que habita a normalidade).

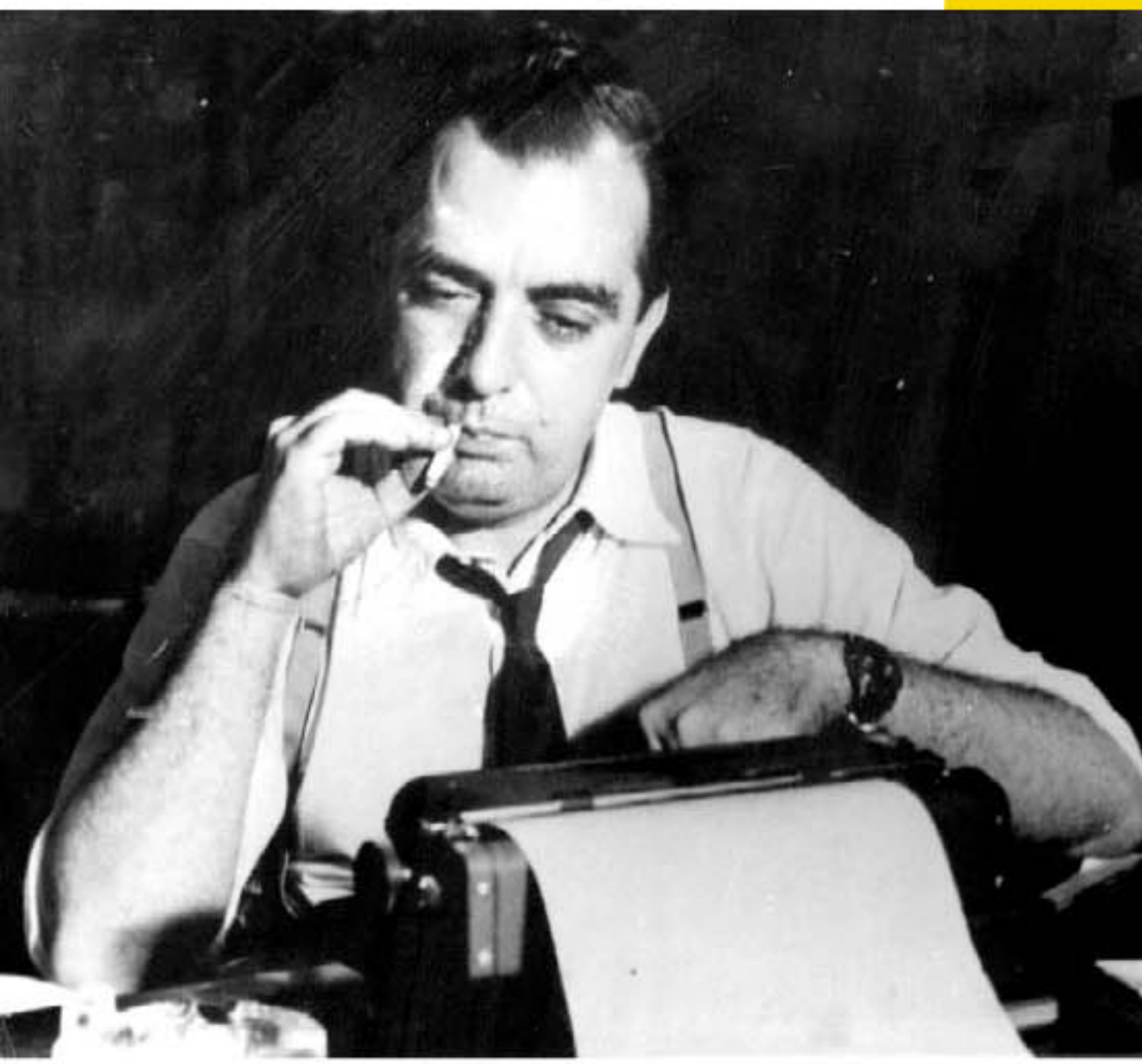
O universo rodriguiano também é dualístico. O problema é que seus heróis enfrentam uma enorme dificuldade em encontrar seu lugar num ou noutro dos pólos opostos. Eles oscilam entre uma aspiração aos valores absolutos de pureza, nobreza espiritual e amor idealizado, de um lado, e, do outro, uma mórbida atração pelo mundo material, o mundo do corpo, dos instintos, do sexo, do vício. Ao preferir o segundo caminho, invariavelmente mergulham na abjeção, na degradação e na destruição. É-lhes impossível harmonizar as duas inclinações. A dicotomia é total. Nessa divisão, afora poucas exceções (Arandir, de *Beijo no Asfalto*, Edgard e Ritinha, de *Bonitinha, mas Ordinária*, e os já citados Oswaldinho e Joice, de *Anti-Nelson Rodrigues*), esses seres terminam por sucumbir à tentação, ainda que conservando sempre um anelo de pureza que os inunda de culpa. Chafurdando no

FOTO EMIDIO LUIS/FOTOGRAMA

Antunes Filho recuperou Nelson Rodrigues do anedótico e do escandaloso ao encenar elementos arquetípicos de sua obra baseando-se nas teorias de Jung. Os seus espetáculos, como *O Eterno Retorno* (acima), aliavam grande força dramática à beleza visual

pecado, mas com o olhar nas estrelas, a queda trágica é a sua punição. Aguarda-os o aniquilamento, às vezes auto-infligido. Sem negar totalmente a possibilidade de salvação, Nelson o vê como quase impossível. Os perfeitos ideais do melodrama, baseados no triunfo dos valores espirituais, não têm lugar no mundo dominado pela baixeza da matéria, pela miséria da carne: o mundo do Naturalismo. Mas o desejo de ascender ao paraíso está tão enraizado no homem quanto a sua irrecuperável tendência a precipitar-se no inferno. Assim, partido entre forças tão radicalmente contrárias, ele é um ser condenado, um ser trágico. Essa tensão absoluta faz a essência do drama rodriguiano, habita o cerne de sua visão de mundo e gera um espetáculo de arrebatadora grandeza.

A brincadeira de procurar esses entrelaçamentos entre a vida e a obra de Nelson Rodrigues pode continuar indefinidamente. Não sei, contudo, quão longe ou fundo ela nos levará para a compreensão e apreciação de seu poderoso universo ficcional. Com certeza não precisamos conhecer os dados biográficos para fruir toda a riqueza produzida por esse que foi uma das maiores vozes da nossa cultura neste século. Mas, ao lermos a autobiografia, isto é, ao ouvirmos de sua própria voz a descrição das imagens que o deslumbraram, obcecaram e horrorizaram, podemos, sim, fazer um vaivém entre vida contada e vida imaginada, que nos desvendará novos e fascinantes horizontes de poesia e significado.

Nelson (abaixo) começou no jornalismo aos 13 anos e exerceu a profissão até sua morte. As peças eram escritas depois do expediente

Onde e Quando

• Junho

A Serpente. **Direção de Eduardo Tolentino. Com o grupo Tapa. Teatro Aliança Francesa, São Paulo. De 5ª a domingo, até o fim de junho. R$ 10 e R$ 15.**

Boca de Ouro. **Direção de José Celso Martinez Corrêa. Teatro Oficina, São Paulo. De 6ª a domingo, de 9 a 25 de junho. R$ 20.**

Beijo no Asfalto. **Direção de Marco Antônio Braz. Com o Círculo dos Comediantes. Teatro de Arena Eugênio Kusnet, São Paulo. Sábado e domingo, de 30 de junho até o fim de outubro. R$ 16.**

Bonitinha, mas Ordinária. **Direção de Marco Antônio Braz. Com o Círculo dos Comediantes. Teatro de Arena Eugênio Kusnet, São Paulo. De 4ª a 6ª, até o fim de outubro. R$ 16.**

A Falecida. **Direção de Robert McCrea. Com a Companhia de Teatro Fábrica São Paulo. Teatro Conchita de Moraes, Santo André. De 16 a 18 de junho. R$ 10.**

A Serpente. **Direção de Luiz Arthur Nunes. Com Viviane Victorini, Alexandra Marzo, Alexandre Schumacher, Henrique Taxman e Delma. Teatro Vanucci, Rio de Janeiro. De 5ª a domingo. De R$ 20 a R$ 30.**

• Julho

A Falecida. **Direção de Robert McCrea. Com a Companhia de Teatro Fábrica São Paulo. Teatro Elis Regina, São Bernardo do Campo, São Paulo. De 7 a 9 de julho. R$ 10.**

Toda Nudez Será Castigada. **Direção de Cibele Forjaz. Com Cia. Livre da Cooperativa Paulista de Teatro. Sesc Belenzinho, São Paulo. De 1º a 30 de julho. R$ 12.**

Um Menino de Paixões de Ópera. **Direção de Luiz Arthur Nunes. Com Núcleo Carioca de Teatro. A partir de 19 de julho. Espaço 3 do Teatro Villa-Lobos, Rio. De 5ª a dom.**

• Agosto

Nelson Rodrigues Filho estréia, no dia 23, adaptação de contos de *A Vida como Ela É...*, **prevista, até o fechamento desta edição, para o Teatro Nelson Rodrigues.**

• Setembro

Os Sete Gatinhos. **Direção de Vadim Nikitin. Com Cia. Livre da Cooperativa Paulista de Teatro. São Paulo.**

• Outubro

Anjo Negro. **Direção de Ivan Feijó. Com Patrícia Gordo, Flávia Pucci, Carlos Calcki, Adriana Pires, entre outros. São Paulo.**

A Mulher sem Pecado. **Direção de Luiz Arthur Nunes. Com Luisa Tomé, José de Abreu, Rocco Pitanga, Stela Freitas, Camilo Bevilacqua, Isabel Themudo e Camila Capucci. Casa de Cultura Laura Alvim, Rio de Janeiro.**

A Mentira. **Direção de Caco Coelho. Rio de Janeiro.**

• Dezembro

Beijo no Asfalto. **Direção de Marcus Alvisi. Com Marcelo Cerrado e Cláudio Marzo. Rio de Janeiro.**

Perdoa-me por me Traíres. **Direção de Ricardo Waddington. Com Débora Secco. Rio de Janeiro.**

NO EXTERIOR

Flor de Obsessão. **Com Pia Fraus Teatro. Festival Fla/Bra, em Miami. De 1º a 5 de novembro.**

Vestido de Noiva. **Direção de Eduardo Tolentino, com elenco polonês. Dia 11 de junho, às 19h, no Teatro Jaracza, Lódz. Dia 16 de junho, às 19h, no Teatro Dramatyczne, Varsóvia. Em julho, o grupo faz temporada no Brasil, percorrendo São Paulo (Teatro Sesc Anchieta), Rio (Centro Cultural Banco do Brasil), Curitiba (Teatro Guaíra) e Brasília. Em setembro, volta à Polônia para a abertura do Festival Cracóvia 2000.**

FOTO MANCHETE

A dinâmica do risco

O diretor do Balé da Ópera de Lyon, Yorgos Loukos, diz em entrevista exclusiva que a companhia supera a tradição clássica porque não perde as chances de ousar

Por Ana Francisca Ponzio

Sediado em um teatro de ópera secular, freqüentado pela burguesia de uma das cidades mais prósperas da França, o Balé da Ópera de Lyon teria tudo para fazer do repertório clássico a sua maior especialidade. No entanto, a ousadia de um grego — Yorgos Loukos, que chegou à França para estudar Arquitetura e logo mudou de planos ao se envolver com dança e teatro — fez da companhia lionesa uma das expressões mais singulares da dança contemporânea.

Com 32 bailarinos, o Balé da Ópera de Lyon volta ao Brasil neste mês para interpretar obras de dois expoentes da dança atual: o sueco Mats Ek e o tcheco Jiri Kylián. De Ek, que vem revolucionando a releitura dos clássicos, o grupo interpreta *Carmem*, precedida na temporada brasileira por *Petite Mort*, obra-prima concebida por Kylian ao som de Mozart. Antes de provocar uma verdadeira metamorfose no Balé da Ópera de Lyon, Loukos dançou no grupo de Roland Petit, integrou o Théâtre du Silence e trabalhou como assistente do diretor teatral Bob Wilson. Sua personalidade se impôs na companhia lionesa quando ainda era co-diretor artístico, ao lado de Françoise Adret. Na época,

Cena de *Carmen*, recriação do sueco Mats Ek que o Balé da Ópera de Lyon apresenta no Brasil

FOTOS DIVULGAÇÃO

Onde e Quando

Balé da Ópera de Lyon. Teatro Municipal do Rio de Janeiro (pça. Floriano, s/nº, Rio de Janeiro, RJ; tel. 0++/21/262-3935); dias 3 e 4, às 20h30; preços: R$ 20, R$ 50 e R$ 100. Teatro Municipal de São Paulo (pça. Ramos de Azevedo, s/nº, São Paulo, SP; tel. 0++/11/223-3022); dias 8 e 10, às 21h, R$ 15 a R$ 120. Teatro do Sesi (av. Assis Brasil, 8.787, Porto Alegre, RS, tel. 0++/51/347-8706); dia 14, às 21h, R$ 25 a R$ 60

Abaixo, bailarinos do Balé da Ópera de Lyon ensaiam *Petite Mort*, coreografia de Jiri Kylian com música de Mozart. Na página oposta, no alto, solo de *Carmen*; embaixo, cena de *Petite Mort*

1986, Loukos convidou William Forsythe, ainda um desconhecido na Europa, para trabalhar com o grupo de balé.

Nomeado diretor artístico em 1991, quando Adret se aposentou, Loukos tornou-se parâmetro internacional em sua função, normalmente ocupada por coreógrafos. Ávido por novas propostas, já produziu versões heterodoxas dos clássicos, como o *Romeu e Julieta* de Angelin Preljocaj, ambientado num cenário assinado pelo autor de histórias em quadrinhos Enki Bilal, aqui apresentado em 1993, quando o Balé de Lyon excursionou no Brasil pela primeira vez.

Hoje uma das companhias mais celebradas do mundo, o Balé de Lyon exibe um repertório original e inovador, que associa obras de talentos quase anônimos, como o finlandês Tero Saarinen, a concepções únicas, como *Newark*, que marcou no ano passado a primeira criação da americana Trisha Brown fora de sua própria companhia. "Foi a conquista de mais uma obra-prima", afirmou Loukos, em entrevista exclusiva a **BRAVO!**, por telefone.

BRAVO!: Como é possível imprimir uma direção artística original à frente de uma companhia de base clássica?

Yorgos Loukos: Hoje há companhias de duas categorias, com as quais o Balé da Ópera de Lyon não pode ser comparado. Temos atualmente os elencos dirigidos por coreógrafos, como o Balé de Frankfurt, de William Forsythe, e o Nederlands Dans Theater, de Jiri Kylián. Ao mesmo tempo, há companhias como a do Teatro da Ópera de Paris, com 150 dançarinos e um repertório fabuloso, que não é dirigido por coreógrafo. O Balé da Ópera de Lyon não pertence a nenhum desses dois modelos, mas conquistou uma identidade, e eu tento preservá-la e enriquecê-la. Se minha direção à frente dos 32 bailarinos deste elenco vem sendo bem-sucedida é porque procuro contar com a colaboração de criadores consagrados, como Mats Ek, Kylián e Forsythe, que garantem um padrão de repertório capaz, até mesmo, de conservar o entusiasmo de nosso público assinante. Ao mesmo tempo, não deixo escapar a chance do risco, ao convidar coreógrafos jovens, que muitas vezes inauguram suas carreiras no Balé da Ópera de Lyon. Claro que já recebi críticas por isso. Por exemplo, a primeira vez que o coreógrafo israelense Ohad Naharin veio à França, em 1988, foi para trabalhar com o Balé de Lyon. Não deu muito certo, a imprensa foi desfavorável, mas hoje Naharin é uma estrela na França. Acho que não há receitas a seguir. Conseguimos chegar a um estilo, e hoje muitas companhias francesas tentam desenvolver política semelhante à adotada pelo Balé de Lyon. Como diretor artístico, acho fundamental manter uma postura aberta, valer-se de grandes coreógrafos, mas não perder a chance de descobrir talentos. É fundamental ter curiosidade, ver coisas novas e apostar no que elas trazem de bom. O risco é tão vital quanto o oxigênio.

O que o repertório do Balé da Ópera de Lyon exige dos bailarinos?

Curiosidade acima de tudo. Gosto de pessoas que têm necessidade de aprender; isso é primordial para quem quer ser admitido na companhia. Claro que eu escolho bailarinos muito bons na técnica clássica, que continua sendo um recurso importante até para dançar o repertório contemporâneo. Mas, de posse desse domínio, peço que esqueçam a técnica e que se permitam descobrir coisas novas. Com espírito aberto, os bailarinos podem fazer uso de sua bagagem técnica na interpretação de um repertório eclético e renovador.

Em 1994, o sr. convidou Bill T. Jones para ser coreógrafo residente, quando ele havia assumido ser portador do vírus da Aids, tematizada no polêmico espetáculo *Still Here*. Jones é americano, negro, e substituiu uma francesa, Maguy Marin. Houve resistências a essa escolha?

Um pouco. Não posso garantir que todos estivessem contentes. Mas, mesmo sendo um rebelde da dança contemporânea, Jones tem uma demanda pelo rigor clássico em suas criações. Fez bons trabalhos para o Balé de Lyon e acabou saindo porque também dirige seu próprio grupo. Quando eu o convidei, alguns assinantes do teatro me perguntaram por que eu não trazia alguém como Sylvie Guillen, ex-estrela da Ópera de Paris, para montar um Lago dos Cisnes. Há pessoas com uma certa idade que vêem o teatro de ópera como um templo dos clássicos. Mas, contra essa resistência, há as mentalidades jovens, que constituem a maior parte de nosso público e se reconhecem no trabalho do Balé de Lyon.

O que faz de Lyon uma cidade receptiva para a dança?

Em Lyon temos a Bienal Internacional da Dança, que tem grande prestígio. Temos também a Maison de la Danse, teatro cuja programação de dança é muito intensa. A coreógrafa Maguy Marin e seu grupo também estão sediados na cidade. Tudo isso somado, além do Balé da Ópera, faz de Lyon um lugar excepcional para a dança, não só na França, mas em toda a Europa. Com a circulação de informações, o público lionês habituou-se a apreciar propostas novas.

Como o sr. vê o panorama atual da criação internacional? A dança vive um momento fértil?

Em todas as correntes da arte, seja no Romantismo ou no Fauvismo, há altos e baixos. A arte não caminha em linha reta, há pequenas curvas, que sobem ou descem. Na França houve um momento extremamente fértil nos anos 80, que gerou coreógrafos estimulantes até hoje. Agora há jovens que começam a aparecer, mas mesmo em outros países não é possível considerar que estamos num período de muita fertilidade, o que é normal, porque arte não é competição olímpica. Vivemos um processo, com criadores dispostos a assimilar novos recursos, principalmente a tecnologia. Tal disposição não existia 15 anos atrás. Hoje temos criadores como Philippe Decouflé, José Montalvo ou Meryl Tankard, que não se valem só da projeção de imagens em vídeo. Compondo jogos cênicos formidáveis, coreógrafos como eles estão usando a realidade virtual como uma linguagem cênica extremamente sofisticada. ▮

Tramas entre o corpo e o chão

A coreógrafa Claudia de Souza integra a capoeira brasileira e a técnica da americana Martha Graham no espetáculo *Redes*

Por Ana Francisca Ponzio

No processo de elaboração de sua técnica — que na dança moderna ganhou a equivalência do vocabulário usado pelo balé clássico —, a coreógrafa americana Martha Graham (1894-1991) costumava observar as danças indígenas dos Estados Unidos. Nesses rituais, ela encontrou referências para criar novas relações do corpo com o chão. Vitais até hoje, os recursos criados por Graham vêm encontrando extensões na capoeira, compondo uma das mais estimulantes propostas da dança contemporânea brasileira. A autora de tal conexão — a paulistana Claudia de Souza — acaba de conceber mais um espetáculo baseado em técnicas e estéticas aparentemente distantes.

Redes, como Claudia intitulou sua nova criação, apresenta a capoeira em harmonia com preceitos básicos de Graham — como o corpo que faz das quedas uma fonte de novos movimentos. Segundo Claudia, os pontos comuns entre as duas técnicas parecem inesgotáveis. "Além de usar uma força propulsora que aponta para o chão, ambas exploram as espirais", diz a coreógrafa, referindo-se à movimentação que encadeia o eixo central do corpo às regiões periféricas.

Além das confluências entre a capoeira e a técnica de Graham, Claudia faz do comportamento humano outro fio condutor de suas coreografias. "Em *Redes* me detenho nas relações que construímos durante a existência. Para expressar tal idéia, a estrutura coreográfica se baseia em vários solos, que vão se transformando de acordo com as interferências que um bailarino provoca na dança do outro. Como na vida, são as intervenções do acaso que nos levam a fazer escolhas", diz. Musicalmente, *Redes* usa uma colagem de jazz, que acrescenta à coreografia a vivacidade da improvisação. No novo espetáculo, Claudia ainda renova a parceria com Roberto Lage, cuja direção teatral ela vem incorporando ao seu repertório. "Minha criação tem questões dramáticas, e por isso a colaboração com Lage tem sido importante. Além de uma visão masculina, ele traz domínio cênico à concepção coreográfica", diz.

Embora de formação eclética, que incluiu dança clássica, Claudia teve um contato quase umbilical com a técnica e a filosofia de Martha Graham. Boa parte de seu aprendizado foi feito com a mãe, a professora Penha de Souza, que é uma das pioneiras na introdução dos ensinamentos de Graham no Brasil. Bases tão precisas, no entanto, não impediram que Claudia se abrisse a diferentes estímulos. "Sempre fui incentivada a desenvolver uma dança criativa, livre de códigos formais", ela diz. Com o tempo, tal postura levou-a à capoeira, que a conquistou por conter elementos como o risco, a coordenação de movimentos, o improviso como força motriz. "A capoeira estabelece um jogo inteligente de movimentos, exigindo um estado de atenção permanente", diz. Para nutrir sua dança de tais qualidades, ela integrou a seu elenco dois capoeiristas, cujo intercâmbio com os bailarinos reforçam o caráter inovador e original da dança de Claudia.

A paulistana Claudia de Souza (à esquerda) une influências diversas em criações originais

Redes. Teatro do Sesc Vila Mariana (rua Pelotas, 141, São Paulo, SP, tel. 0++/11/5080-3147). Estréia no dia 8

FOTO CHRISTIAN PARENTE

Cenas paralelas

Festival londrino de artes cênicas exibe novas produções e obras de repertório

Até outubro, Londres sedia a 3ª edição do Barbican International Theatre Event, com exibições de teatro, dança, circo moderno e teatro musical. Político e atento a idiossincrasias locais, o BITE cobre várias correntes. A Irlanda é representada pelas companhias Abbey Theatre, que rediscute Oscar Wilde em *A Queda Secreta de Constance Wild*, e Gate Theatre, em *I'll Go on*, uma reflexão sobre a vida e a morte em Samuel Beckett. Outro grande autor de língua inglesa, o irlandês James Joyce, é tema da Theatre Cryptic, da Escócia, em *Parallel Lines*, inspirada no *Ulisses*. Já a ex-colônia britânica Trinidad e Tobago envia um espetáculo de teor crítico, *Clear Water*.

A França comparece com *Les Fourberies de Scapin*, de Molière, pela clássica Comédie Française, num esforço de renovação da companhia; e as ótimas companhias de dança Montalvo-Hervieu, em *Le Jardin Io Io Ito Ito*, com música tribal, flamenco, hip-hop e vídeo, e Ballet Atlantique, em *La Danse du Temps*, coreografia de Régine Chopinot. O Brasil é representado por Deborah Colker, que neste ano faz *Mix*. De Nova York, o lendário Merce Cunningham apresenta a recente e computadorizada *Biped*, numa retrospectiva de sua carreira.

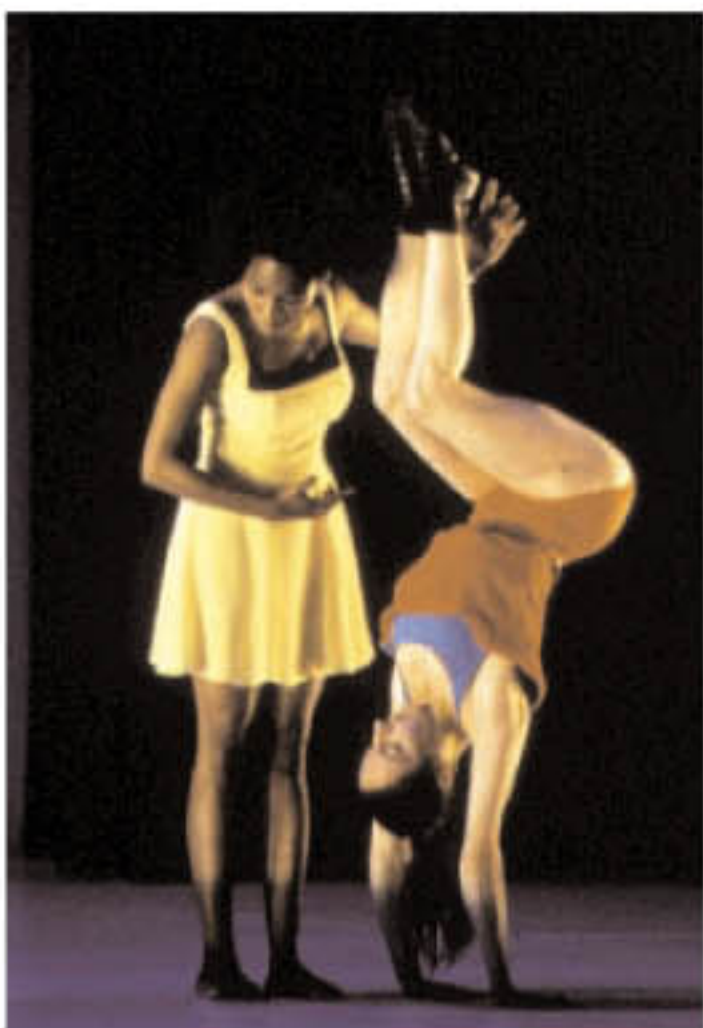
Dos Estados Unidos, Marianne Weems reúne vídeo e animação em *Jet Lag* para discutir tempo e espaço na era tecnológica; e *One Flew Over the Cuckoo's Nest*, peça de repertório, ganha nova versão pela Steppenwolf Theatre. O canadense Cirque Éloize, com *Excentricus*, faz seu "novo circo", atual sensação de importância menor, se comparada a *The Overcoat*, do búlgaro Credo Teatro, que emprega mímica, clowns e marionetes para recontar a obra de Gogol. — FERNANDO KINAS, de Londres

Credo Theatre, da Bulgária, elege o russo Nicolai Gogol

FOTO DIVULGAÇÃO

Movimentos heterodoxos

O coreógrafo José Montalvo volta ao Brasil com sua proposta de interação multicultural

Criação de Montalvo: clássico e hip-hop

Mais uma chance para ver, ou rever, *Le Jardin de Io Io Ito Ito*, espetáculo da Companhia Montalvo-Hervieu, que retorna ao Brasil depois do sucesso obtido no ano passado. José Montalvo, o diretor do grupo francês, é um arquiteto que concebe a dança com a sensibilidade de um artista plástico. Espanhol radicado na França, ele transforma em júbilo estético a interação de culturas do mundo atual. Com isso, promove em cena uma mistura heterodoxa, com bailarinos de diferentes raças e formações que dançam do clássico ao hip-hop. A companhia Montalvo-Hervieu se apresenta nos dias 30 de junho e 1º de julho, no Teatro Municipal de São Paulo (tel. 0++/11/223-3022), e nos dias 2 e 3, no Teatro Municipal do Rio (tel. 0++/21/544-2900). R$ 15 a R$ 60. – ANA FRANCISCA PONZIO

A dança do verão

O festival de Montpellier abre o calendário francês

Sankai Juku, William Forsythe, Lucinda Childs, Jan Fabre e vários outros símbolos da dança contemporânea se reúnem a partir do dia 20 na cidade francesa de Montpellier, que está comemorando os 20 anos de seu festival internacional de dança. Com a abertura do Montpellier Danse 2000, que se estende até 9 de julho, começa na França o calendário de verão, que inclui festivais como o de Avignon. Ao reunir tantos nomes importantes neste ano, o diretor do festival, Jean-Paul Montanari, se propõe a exaltar o risco e a beleza do futuro por meio de artistas que o anteciparam no Japão, América e Europa, enquanto a participação de uma nova geração, da África e do sul europeu, traz novas propostas. Na Internet, informações em www.montpellierdanse.com. – AFP

A cidade de Montpellier reúne a elite da dança

A maturidade dos pioneiros

Os grupos Tran Chan, de Salvador, e Atores Bailarinos, do Rio de Janeiro, comemoram 20 anos de dança contemporânea

Para companhias brasileiras de dança contemporânea, completar 20 anos de atividades ininterruptas é mais do que uma vitória. Neste mês, chegam a assumir conotações históricas as comemorações de duas décadas de trabalho dos grupos Tran Chan, de Salvador (BA), e Atores Bailarinos, do Rio de Janeiro. Ao longo de suas trajetórias, ambos se valeram de talento, ousadia e perseverança para sobreviver em períodos e ambientes nem sempre favoráveis a experiências mais arrojadas. Fundado por Leda Muhana e Betti Grebler, o Tran Chan inovou ao desenvolver em Salvador uma proposta cosmopolita, sem vínculos regionais. Ao mesmo tempo, o Atores Bailarinos, dirigido por Regina Miranda, marcou presença no Rio, que sempre teve como maior referência o balé clássico cultivado pelo Teatro Municipal. Com garra precursora, as coreógrafas e seus elencos abriram novos espaços, arejaram mentalidades e formaram intérpretes. Para celebrar os 20 anos do Atores Bailarinos, Regina Miranda criou *Ghazal*, espetáculo que marca a temporada de dança do Rio do dia 2 a 11 deste mês (quinta, sexta e domingo, às 19h; sábado, às 21h), no Teatro Carlos Gomes (pça. Tiradentes, s/nº, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/224-3602). Ingressos: R$ 10. Em seguida, o Tran Chan inicia suas comemorações em Salvador, com *O que o Olho Diz ao Cérebro*, de Betti Grebler. Nos dois espetáculos, vale a pena apreciar a evolução e a maturidade atingidas pelos grupos carioca e baiano. – AFP

O grupo Tran Chan em cena: arrojo em Salvador

FOTOS DIVULGAÇÃO

A EXPANSÃO DA IMAGEM E DO SOM

Dança, arquitetura e móbiles sonoros interagem em *Casa*, coreografia de Deborah Colker que joga com a percepção e resvala na Bauhaus

Por Ana Francisca Ponzio e Regina Porto

Deborah Colker dá um salto adiante com sua nova criação, *Casa*. O quarto espetáculo na curta trajetória de quase cinco anos da coreógrafa estreou em São Paulo em abril e deve reiniciar temporada em setembro, no Rio de Janeiro. É mais uma etapa de uma carreira em expansão. Como outros coreógrafos respeitáveis da atualidade, Colker parte de elementos corriqueiros do dia-a-dia, sem pretensão de suscitar questões conceituais, rupturas ou teses intelectuais — o que não é nenhum pecado. Com disposição semelhante, Twyla Tharp deu as costas à eclosão do pós-modernismo nos anos 60, para marcar presença com um estilo aliado à cultura pop, ao esporte e mesmo ao show biz.

No processo criativo de *Casa*, Colker partiu de um imperativo humano básico: a necessidade de criar espaços próprios para viver. "Até os sem-teto demarcam territórios nas ruas", observa. Outra influência foi a arquitetura da Bauhaus, cujo museu havia visitado em Weimar. Com esses elementos, e de novo associada ao cenógrafo Gringo Cardia, Colker leva ao palco um diálogo entre dança e arquitetura: engrenagens regem o espaço e o gesto, são pontos comuns e intercambiáveis.

Toda essa arquitetura do movimento encontra correspondência na arquitetura do som que ambienta *Casa*. O pilar musical que sustenta a construção de cada cena é o pulso, rítmico e acentuado. Aparentemente pop, a trilha é um labirinto. São vários móbiles sonoros e musicais que se erguem — superpostos, justapostos — em absoluta independência. É esse emaranhado de sons paralelos o que a companhia de Deborah Colker dança. Não se marca apenas o primeiro plano da música, mas todo o design sonoro.

Os bailarinos são corpos cinéticos, envolvidos na ocupação de um espaço físico e acústico que exige inteligência e invenção. Ao despojamento da arquitetura cênica soma-se a falta de tramas e de personagens específicos. Em vez de um receptáculo de histórias, a casa de Colker é um espaço neutro, quase asséptico, que abriga a investigação do movimento e suas inter-relações com o meio ambiente. A dinâmica é sustentada com habilidade, em ritmo constante e vivo, sem recorrência ao clímax.

A música, tampouco, tem função paroxística, mesmo quando recorre a samples ou temas incidentais (Brian Eno, Kraftwerk, Beach Boys, Morriconi, Mendelssohn...). A trilha de Berna Ceppas & Kassin, outra parceria assídua de Colker, faz sintonia com as tendências mais atualizadas da arte acústica. Base rítmica preenchida com ruidismo aleatório e música concreta, eletroacústica em contraponto com instantâneos e paisagens sonoras, abstração sugerida por sound design e audiocollage são, ainda, conceitos novos de sonoridade. Tais recursos, recorrentes em performances de concerto da vanguarda, são explorados à exaustão e em cada detalhe pelo virtuosismo da coreografia. E, como música aplicada, facilitam a recepção e destituem a escuta de maiores estranhamentos.

Multidimensional, entrópica, *Casa* brinca com a percepção. Música, dança e arquitetura não compõem um espetáculo de multimídia (meios em ação conjunta), mas de intermídia (simbiose de linguagens). As representações das ações cotidianas que envolvem a moradia servem de fio condutor ao jogo plástico que se desenrola com precisão matemática. É um audiovisual contínuo. A estrutura que engole e expele imagens hipnotiza o olhar; a trilha, espacializada, adiciona novas "visões acústicas", extras e imaginárias.

Voluntariamente ou não, a organização cênica de *Casa* acaba ecoando na Bauhaus, que fazia do rigor técnico um de seus preceitos. "Teatro é uma orquestração concentrada de som, luz, espaço, forma e movimento", dizia Oskar Schlemmer, um dos mestres da escola alemã.

Corpos cinéticos ocupam o espaço neutro e asséptico (*foto no alto*): a arquitetura do gesto e do som, com trilha de Ceppas & Kassin, em CD (acima)

FOTO BRUNO VEIGA

Os Espetáculos de Junho na Seleção de BRAVO!

Edição de Jefferson Del Rios (*)

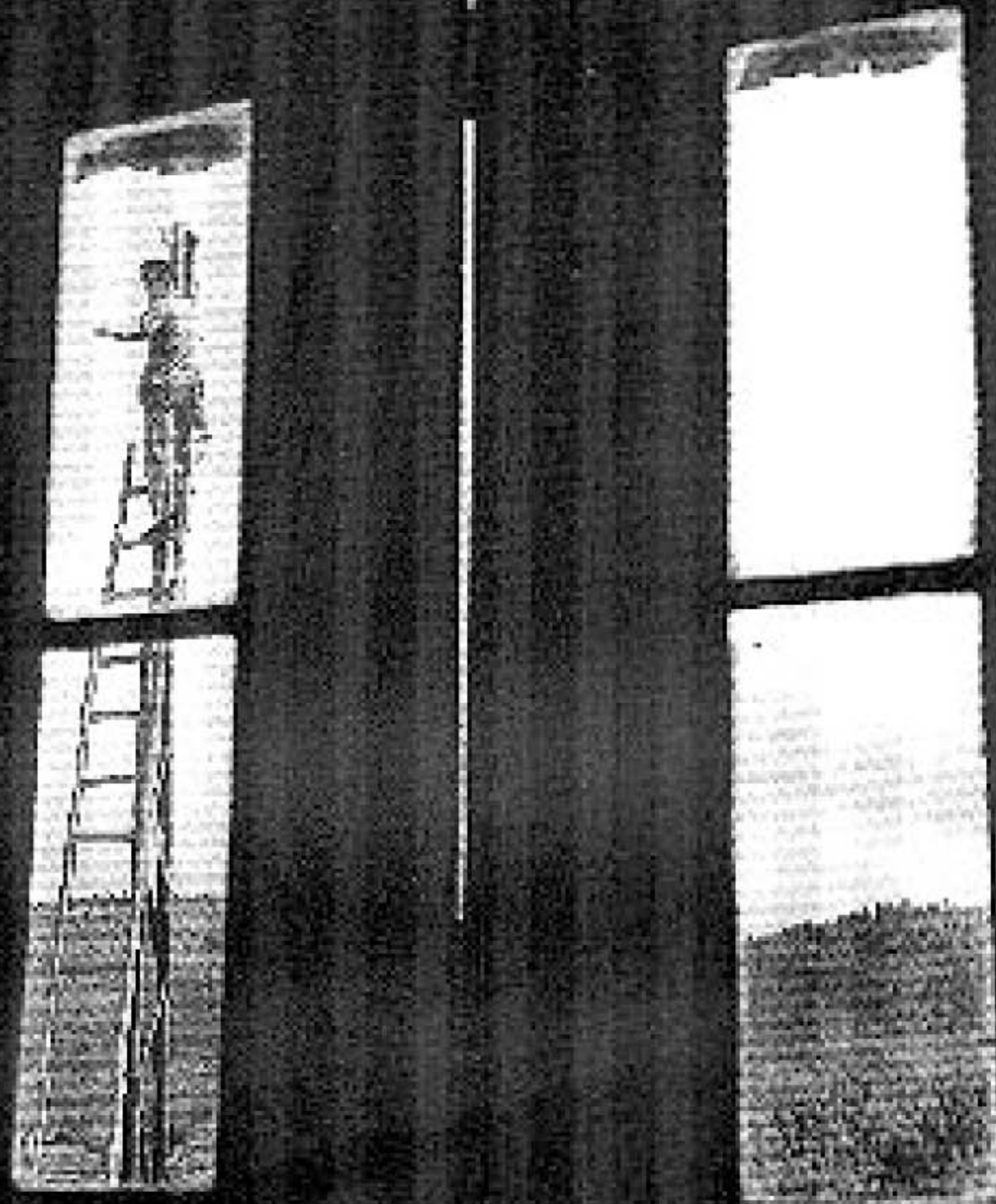
BANCO REAL
ABN AMRO Bank

	EM CENA	O ESPETÁCULO	ONDE	QUANDO	POR QUE IR	PRESTE ATENÇÃO	PARA DESFRUTAR
TEATRO	**Anjo Duro**. Texto e direção de Luiz Valcazaras. Com **Berta Zemel** (*foto*).	A vida pessoal e profissional da psiquiatra Nise da Silveira (1905-1999), que revolucionou o tratamento de doentes mentais no Brasil. O monólogo tem como base a simpatia da médica pelo filósofo Espinosa, mas trata também de sua convivência com o pai, da passagem pela faculdade (na qual era a única mulher) e da prisão como esquerdista durante o Estado Novo.	Teatro Sérgio Cardoso – Sala Paschoal Carlos Magno (rua Rui Barbosa, 153, Bela Vista, São Paulo, SP, tel. 0++/11/288-0136).	Até o dia 2/7. 6ª e sáb., às 21h; dom., às 19h. R$ 15.	Nise Silveira foi uma mulher sábia e corajosa que ajudou a humanizar a visão e os métodos da psiquiatria no Brasil. Teve uma vida magnífica.	Em Berta Zemel, que volta ao teatro depois de 30 anos de explicado mas estranho afastamento, no instante em que era considerada uma das mais completas atrizes do país.	Os documentários de Leon Hirszman sobre o Museu do Inconsciente, criado por Nise da Silveira. Em vídeo.
TEATRO	**Scapino**. Texto de Molière. Direção de Cacá Rosset. Com o grupo Ornitorrinco (*na foto* **Eduardo Silva**). Música de Miguel Briamonte e coreografia de J. C. Violla. Patrocínio: Porto Seguro.	Ao ajudar seu patrão a resolver as confusões amorosas em que se envolve, Scapino acaba provocando uma série de equívocos engraçados.	Teatro Sérgio Cardoso (rua Rui Barbosa, 153, São Paulo, SP, tel. 0++/11/288-0136).	Até o dia 16/7. De 5ª a sáb., às 21h; dom., às 19h. De R$ 10 a R$ 25.	Molière é o pai da alta comédia de duplo sentido em que burgueses e nobres são satirizados por seus erros e defeitos, que sobrevivem no mundo contemporâneo.	Em até que ponto a ironia de Molière é compatível com o tom abertamente caricato do estilo teatral do diretor e ator Cacá Rosset. E no ator Eduardo Silva, um dos bons comediantes brasileiros.	Bem perto do teatro, na rua Rui Barbosa, 172, fica a Trattoria Belvedere Gran Roma, espaçosa cantina onde pratos generosos, como o rondelli aos quatro queijos, são acompanhados de animada cantoria.
TEATRO	**Patty Diphusa**. Texto de Pedro Almodóvar. Direção de Fernando Guerreiro. Com **Christiane Tricerri** (*foto*), Milhem Cortaz, José Germano Mello e Ricardo Nash. Cenografia de Osvaldo Gabrieli, iluminação de Guilherme Bonfanti e música de Beto Firmino. Patrocínio: Grupo Antarctica e Power Segurança.	O editor de uma revista convida a estrela internacional de fotonovelas Patty Diphusa a escrever suas memórias, pontuadas por encontros com personagens excêntricos.	TBC (rua Major Diogo, 315, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3115-4622).	Até o dia 25. De 5ª a sáb., às 21h30; dom., às 20h. De R$ 15 a R$ 25.	O livro *Patty Diphusa* foi lançado em 1991, em Madri, e reúne textos de Almodóvar feitos para jornais e revistas espanhóis. A versão teatral de Christiane Tricerri tem a aprovação do próprio autor.	No desafio enfrentado pela atriz em transformar em humorismo a sua conhecida energia e sensualidade.	Filmes da fase mais provocadora de Almodóvar, como *Mulheres à Beira de um Ataque de Nervos*.
TEATRO	**A Última Encarnação do Fausto**. Texto de Renato Vianna. Direção de Bernadeth Alves. Com **Marcelo Reis**, **Mara Leal** (*foto*), Marcelo Jackow e Wellington Moriconi.	As angústias existenciais e artísticas de um escultor diante da necessidade de optar entre a carreira comercial e a dedicação à sua arte. A situação se agrava quando ele constata que os seus sentimentos por uma mulher não passam de mais uma de suas idealizações.	Centro Cultural São Paulo – Sala Paulo Emílio Salles Gomes (rua Vergueiro, 1.000, São Paulo, SP, tel. 0++/ 11/ 3277-3611).	Até o dia 25. 6ª e sáb., às 21h30; dom., às 20h30. R$ 12.	O dramaturgo, diretor e ator carioca Renato Vianna sonhou e tentou fazer um teatro de vanguarda nas décadas de 20 e 30. Esta peça estreou em dezembro de 1922, no Teatro São Pedro do Rio de Janeiro. Nos anos seguintes, o autor entrou em progressivo esquecimento.	Em como o dramaturgo interpreta a lenda de Fausto, o homem que vendeu sua alma ao diabo em troca de conhecimento, um tema que atraiu grandes escritores como Marlowe, Goethe e Thomas Mann.	O belo e enigmático filme *Limite*, de Mário Peixoto, uma obra de certa forma contemporânea ao teatro de Vianna. Mais atual e dentro do tema é *Mephisto*, do húngaro István Szabó, na interpretação genial de Klaus Maria Brandauer.
TEATRO	**Espírito da Terra**. Canções de Frank Wedekind. Direção de **Marcio Aurélio** (*foto*). Direção Musical de Lincoln Antonio. Com **Débora Duboc** (*foto*). Patrocínio: CPC–Umes e Sesc.	Baseado nas canções tragicômicas do dramaturgo alemão Frank Wedekind (1864-1918), o musical resgata a personagem Lulu, das peças *O Espírito da Terra* e *A Caixa de Pandora*.	Teatro Sesc Anchieta (rua Doutor Vila Nova, 245, São Paulo, SP, tel. 0++/11/234-3000).	De 7/6 a 12/7. Todas as 4ªs, às 21h. R$ 15.	Frank Wedekind é um dos representantes do movimento artístico Münchener Moderne, de Munique, que exerceu grande influência sobre o Expressionismo alemão e em toda arte ocidental.	Na volta da atriz Débora Duboc à dramaturgia de língua alemã. Por sua atuação em *Senhorita Else*, de Arthur Schnitzler, também sob a direção de Márcio Aurélio, ela ganhou o Prêmio Shell 97, Prêmio APCA 97 e Prêmio Apetesp 98 de Melhor Atriz.	Até o dia 13, está também no Teatro Sesc Anchieta a peça *Bugiaria – O Processo de João Cointa*, com direção de Moacir Chaves. O espetáculo baseia-se no processo da Inquisição contra um dos responsáveis pela tentativa de fundação da França Antártica no Brasil. 2ª e 3ª, às 21h. R$ 15.
TEATRO	**Quem tem Medo de Virginia Woolf?**. Texto de Edward Albee. Direção de João Falcão. Adaptação de José Almino. Com Marieta Severo, **Marco Nanini** (*foto*), Sílvia Buarque e Fábio Assunção. Patrocínio: Embratel.	Casal em franco desgaste amoroso recebe dois jovens recém-casados que acabam espectadores de uma cruel luta conjugal noite adentro. Os quatro terminam exaustos, semidestruídos, nesse balanço de culpas, ressentimentos e solidão.	Teatro Alfa Real (rua Bento Branco de Andrade Filho, 722, São Paulo, SP, tel. 0++/11/5693-4000).	De 9/6 a 6/8. 6ª e sáb., às 21h; dom., às 18h. De R$ 10 a R$ 40.	A peça é uma obra-prima sobre o tema. No Brasil resultou em um espetáculo memorável com Cacilda Becker, Walmor Chagas, Fúlvio Stefanini e Lilian Lemmertz (que ganhou o Prêmio Molière de Atriz-Coadjuvante).	Em como o elenco não pode vacilar em nenhum instante desse combate afetivo. Bela oportunidade para Nanini e Marieta voltarem a papéis dramáticos e um valioso desafio para Sílvia Buarque e Fábio Assunção.	A mesma peça filmada por Mike Nichols com grandes interpretações de Elizabeth Taylor, Richard Burton, George Segal e Sandy Dennis. Em vídeo.
TEATRO	**Louca Turbulência**. Direção de **Antônio Abujamra** (*foto*). Com o grupo Os F. Privilegiados.	Abujamra selecionou vários textos de autores brasileiros, como *A Rainha do Rádio*, de José Saffioti Filho, e *O Mundo*, de André Sant'Anna, e montou um espetáculo em que as histórias se intercalam.	Teatro Dulcina (rua Alcindo Guanabara, 17, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/240-4879).	De 9/6 até o fim de julho. De 5ª a sáb., às 21h; dom., às 20h. R$ 10.	Fundado em 1990 pelo diretor Antônio Abujamra, os F. Privilegiados estão comemorando dez anos de existência. Nesse período, acumularam vários prêmios e firmaram-se como uma das melhores companhias do teatro brasileiro.	Em como o diretor Antônio Abujamra conseguiu transmitir a um elenco jovem o seu já conhecido espírito sarcástico, que às vezes sai do plano pessoal e se manifesta no palco.	Depois de uma temporada de sete anos na Alemanha e há dois anos sem expor no Rio, o pintor Luiz Pizarro volta a mostrar sua obra no Paço Imperial (praça 15, 48, Centro, tel. 0++/21/533-4407). A mostra, com o título *Contrimagem*, reúne dez pinturas inéditas em acrílico sobre tela.
TEATRO	**Rosa Tatuada**. Texto de Tennessee Williams. Tradução de Flávio Marinho. Direção de Filipe S. Tenreiro. Com **Louise Cardoso** (*foto*), Sura Berditchevsky, Leonardo Brício, Mariana Ximenes, Caio Junqueira, Bia Junqueira, Luiz Octávio Moraes e Anna Cotrim.	Viúva e imigrante italiana leva uma vida reclusa e totalmente dedicada à filha adolescente até que um homem se dispõe a conquistá-la.	Teatro Villa-Lobos (avenida Princesa Isabel, 440, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/275-6695).	A partir de 9 de junho. De 5ª a sáb., às 21h; dom., às 20h. R$ 20 e R$ 25.	Poeta da solidão, um dos grandes da dramaturgia norte-americana, Tennessee Williams é autor de peças magníficas como *À Margem da Vida* e *Um Bonde Chamado Desejo*. *Rosa Tatuada* teve uma versão cinematográfica em 1955, com Burt Lancaster e Anna Magnani.	Escrita na década de 50, a peça tem duas particularidades que a diferenciam do restante da obra do autor: o humor e o final feliz.	Bons filmes em vídeo baseados em peças de Tennessee Williams. Destaque para *À Margem da Vida* (direção de Paul Newman) com impressionante interpretação do ainda não muito conhecido John Malkovich.
TEATRO	**Efeito Urtigão** e **Felizes para Sempre**. Texto e direção de Mário Bortolotto. Com o Grupo de Teatro Cemitério de Automóveis (*na foto*, **Mário Bortolotto e Fernanda D'Umbra**).	*Efeito Urtigão*: um jornalista, desiludido com a profissão, isola-se no campo com seu cachorro. A visita de um amigo, também jornalista, desencadeia um acerto de contas há muito adiado. *Felizes para Sempre* é a combinação de dois textos que tratam do relacionamento de casais.	Teatro Ágora (rua Rui Barbosa, 672, São Paulo, SP, tel. 0++/11/284-0290).	De 22/6 a 2/7. *Efeito Urtigão*: 5ª e 6ª, às 21h; *Felizes para Sempre*: sáb., às 21h, e dom., às 18h. R$ 10.	O grupo Cemitério de Automóveis, fundado em Londrina, Paraná, chamou inicialmente a atenção pelo projeto de criar um núcleo teatral com uma linguagem própria – texto e encenação. A experiência continua agora em São Paulo.	Na dramaturgia de Bortolotto – às vezes nova, outras com excessivo apego à literatura americana tida como "marginal", mas indicando um autor em busca do teatro que dê voz aos desajustados sociais.	De 18 de julho a 8 de outubro, acontece, no Centro Cultural São Paulo, a *Mostra Cemitério de Automóveis*, com 15 espetáculos montados com base em textos de Mário Bortolotto. O grupo convidou bons intérpretes como Rodrigo Mateus e Luciano Chirolli.
DANÇA	**Geometria do Acaso**, com o grupo suíço Vertical Dance, fundado e dirigido pela coreógrafa argentina **Noemi Lapzeson** (*foto*). Música de Jacques Demièrre e iluminação de Jean-Philippe Roy.	Estreou em Genebra, em 1998, e inspira-se no mito de Teseu e na morte do Minotauro, procurando despertar uma reflexão contemporânea sobre esses símbolos. O que é o labirinto hoje é uma das interrogações que a coreógrafa propõe em *Geometria do Acaso*.	Teatro do Sesc Vila Mariana (r. Pelotas, 141, São Paulo, SP, tel. 0++/11/5080-3000).	De 23 a 25 de junho, às 21h. R$ 10.	O grupo é um dos mais expressivos da dança contemporânea suíça, que, embora discreta, conta com propostas interessantes, principalmente na região de língua francesa.	Em *Geometria do Acaso* não há exatamente música, mas corpos sonoros, que interferem na estruturação da coreografia. Tais sons são gerados pelos bailarinos ou pelo computador, manipulado pelo compositor Jacques Demièrre, que integra a cena junto com o elenco.	O Vertical Dance faz parte do evento *Suíça 2000* (www.suica2000.com.br), que neste mês traz várias atrações à capital, como uma edição brasileira do Festival de Jazz de Montreux.

FOTOS LUIZ VALCAZARAS/DIVULGAÇÃO / CRISTIAN PARENTE / DIVULGAÇÃO / MARCOS FINOTTI/DIVULGAÇÃO / THOMAS SUSEMIHL/DIVULGAÇÃO / LUIZ PAULO LIMA/AE / MURILLO MEIRELLES/DIVULGAÇÃO / CARLOS BOZELLI/DIVULGAÇÃO / DANIEL PITTET/DIVULGAÇÃO

(*) *Com Ana Francisca Ponzio e Redação*

Nesta pág., janela de Lisboa fotografada pelo pintor e artista gráfico Fernando Lemos; na página oposta, capas dos romances dos novos autores

FOTO FERNANDO LEMOS

Novas janelas portuguesas

Uma nova geração de escritores portugueses faz sucesso com romances curtos e temas ousados que conquistaram o público de um país em transformação

Por Jefferson Del Rios

Há na literatura portuguesa atual — pós-Saramago e Lobo Antunes — algo novo e intimista, como se passado atrás das portas ou visto através das janelas. Um mundo de situações existenciais descrito por autores, alguns bem jovens como Jacinto Lucas Pires, sem compromissos com as velhas lutas políticas do Portugal da ditadura e do colonialismo. A exceção flagrante é a de Riço Direitinho, que oferece o contraponto rural a um país que, depois de tanto isolamento, parece aderir sem reservas à união européia com países ricos. Inês Pedrosa, de 38 anos, despontou com *A Instrução dos Amantes* e se firmou com *Nas Tuas Mãos*, uma dura história de amor homossexual — dois homens e uma mulher — que permeia três gerações. Nesta entrevista a BRAVO!, essa afável lisboeta de olhos azuis que trocou o jornalismo pela ficção explica sua obra e suas admirações nos dois lados do Atlântico.

BRAVO!: Como lhe ocorreu esse tema insólito do triângulo amoroso com base homossexual?

Inês Pedrosa: Parece-me que as histórias aparentemente mais insólitas acontecem com uma frequência maior do que se imagina. Uma amiga minha contou-me um dia que conhecia uma senhora que vivera toda a vida um casamento branco sem que a família sequer suspeitasse de que o marido dela tinha uma relação conjugal com o amigo do casal que morava com eles, debaixo do mesmo tecto. Nunca conheci a senhora, mas a imagem dessa mulher, na primeira metade do século, aceitando a paixão homossexual do marido, começou a obcecar-me. Via-a perfeitamente, ardendo de paixão debaixo de uma nuvem de rendas brancas, no dia do casamento. E acompanhei-a na dilaceração dessa noite de núpcias em que o seu amor lhe revelou o seu inconfessável segredo. A partir daí, essa mulher tinha que se tornar cúmplice da luz proibida daqueles dois homens; a paixão desencadeia a lucidez revolucionária da compaixão, fulmina-nos com uma clarividência extrema sobre todos os sentimentos do mundo, abole num segundo os mais arraigados interditos sociais – por isso é tantas vezes tão desconsiderada. Um ser apaixonado é também alguém que perde o medo de pensar sozinho, alguém incontrolável. Interessou-me sobretudo desbravar esta inteligência cega das paixões – a homossexualidade surge aqui sobretudo como símbolo do tabu, não como um tema em si, porque entendo que o sexo, como dizia Virginia Woolf, é um acidente. Não consigo repartir o mundo entre heterossexuais e homossexuais; creio que os estremecimentos da alma tendem a ser mais complexos do que isso. E bem mais interessantes, graças a Deus.

A jornalista Inês Pedrosa (abaixo) começou na literatura com *A Instrução dos Amantes*, romance sobre grupos de jovens da periferia lisboeta. Em seguida consagrou-se com *Nas Tuas Mãos* (Publicações Dom Quixote)

Há uma naturalidade entre o drama e poesia existencial nessa história, e o público reagiu bem a ela. Quem seria esse leitor que contraria a imagem conservadora que se faz da sociedade portuguesa no geral?

Não tenho uma idéia assim tão conservadora da sociedade portuguesa, mas é possível que seja ainda essa a imagem dominante. Há tempos, uma norte-americana perguntava-me, candidamente, se as mulheres portuguesas da minha geração sabiam o que era um preservativo. Respondi-lhe que, por estranho que pareça, as portuguesas até conseguem saber o que é um homem, o que é muito mais complicado. Mas, agora a sério, agradeço as suas belas palavras: se sentiu que o drama e a poesia existencial fluíam naturalmente ao longo do livro, isso deixa-me muito feliz, porque era exactamente isso o que eu pretendia: que as palavras dançassem ao ritmo da vida, que o seu sentido entrasse, limpidamente, por dentro da vida de quem as lê. Nunca sabemos exactamente para quem escrevemos; a única maneira de escrevermos, em verdade, para outros, é escrevermos, simplesmente, para nós.

Sua escrita é limpa, fácil e tem um tom levemente retórico. Até que ponto reconhece nela o jornalismo que você exerceu durante anos?

Como sempre escrevi textos para mim, à margem do que escrevia para os jornais, não sei, sinceramente, onde começa uma coisa e acaba a outra. Escolhi o jornalismo porque não me imaginava a trabalhar com qualquer outra coisa que não a palavra escrita. Sempre considerei o bom jornalismo – nomeadamente, a grande reportagem – como uma disciplina da literatura. Noto que a limpidez – que não é sinónimo de facilidade – é uma característica do estilo de muitos escritores que praticaram o jornalismo – de Hemingway e Truman Capote a Graham Greene, Gabriel García Márquez ou José Cardoso Pires.

E, no panorama literário de Portugal, que autores a teriam eventualmente motivado a passar da imprensa à ficção?

Tantos! Poetas como Sophia de Mello Breyner Andresen, cujos contos infantis foram um dos meus primeiros deslumbramentos, ou Eugénio de Andrade, Ruy Belo, Alexandre O'Neill, Pedro Tamen ou Herberto Helder; e ficcionistas tão diversos como Agustina Bessa-Luís, Vergílio Ferreira, Maria Velho da Costa ou José Cardoso Pires. Para além do permanente estímulo à reflexão sem fronteiras que encontro nos ensaios luminosos de Eduardo Lourenço ou Eduardo Prado Coelho.

Entre as escritoras que a precedem na literatura de seu país, quais – e por que – recomendaria aos leitores brasileiros?

Agustina, porque tem construído uma visão do mundo profundamente original, integrando intuição e racionalismo numa espécie de sabedoria aforística capaz de captar a essência da sua época. Maria Velho da Costa, pela extraordinária reinvenção da sintaxe da língua portuguesa e pela abordagem ímpar dos temas da paixão e da dor. Lídia Jorge, pela força das suas imagens e pela capacidade de criar personagens inesquecíveis.

Tomando-se como exemplos José Riço Direitinho e Jacinto Lucas Pires, pode-se dizer que os novos escritores portugueses se sentem desobrigados dos temas ideológicos em benefício de questões existenciais?

Não sei qual é a posição pessoal do Jacinto Lucas Pires ou do José Riço Direitinho, nem quero falar por eles. Para mim, as questões existenciais trazem sempre temas ideológicos, e toda a literatura é política – no sentido em que desarma certezas, interroga evidências, aciona os mecanismos revolucionários do pensamento. Os escritores, para mim, não têm idade: todos somos contemporâneos do que nos impressiona. A vantagem dos livros é também esta: a da resistência ao tempo.

FOTO EDUARDO SIMÕES

FOTO FERNANDO LEMOS

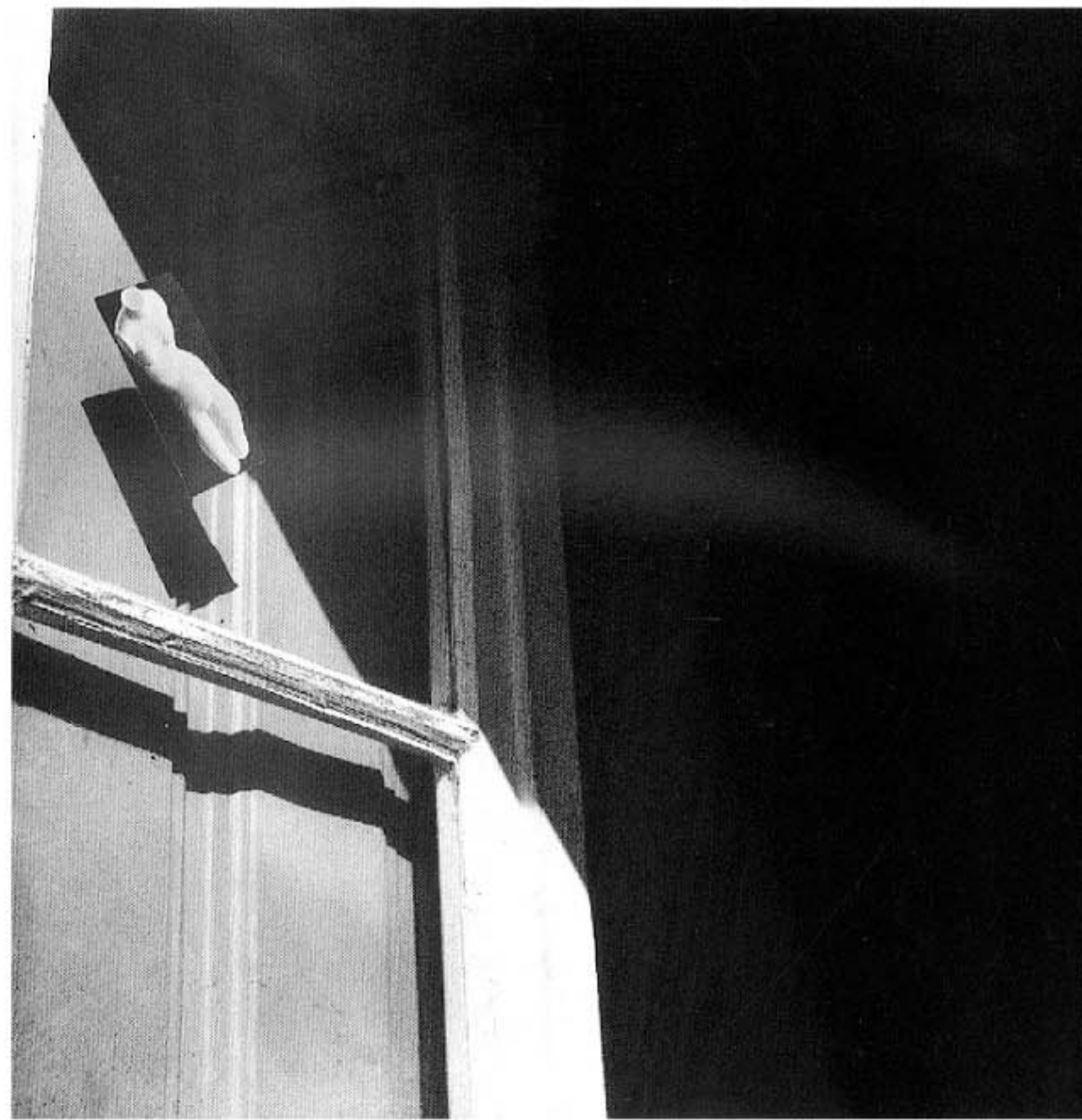
Como você definiria este Portugal moderno dos seus personagens, onde as mudanças econômicas e de costumes parecem cada vez mais aceleradas?

Portugal habituou-se durante muito tempo a olhar para si como o subúrbio da Europa. Esse hábito favorece a arrogância ou a timidez, a inveja ou o fatalismo. Trata-se de um país que resistiu, em casulos sucessivos, a todas as decadências, pela paixão da paciência que sempre se sabe rir das paixões maiores. O português inventou uma alma de azulejo, pintada e lascada. Nos desenhos dos nossos azulejos há uma perspectiva muito particular, que é sempre a de enganar a geometria para sublinhar os volumes por um ângulo muito pessoal. O Portugal dos pescadores, das mulheres de negro, dos confessionários é, cada vez mais, o Portugal dos estrangeiros. O nosso esforço – dos que escrevemos – é também o de preservar a beleza melancólica desse Portugal para que o outro, o novo, moderno, europeu, consumista, não se torne totalizante.

Dos grandes autores clássicos do país, quais ainda merecem sua releitura?

Muitos. Camões, sobretudo a lírica, sempre. Fernando Pessoa, claro, mas também a melancolia de Raul Brandão, a divertida – e ainda tão actual – pintura social de Eça e, sobretudo, essa tempestade de criatividade que é Camilo Castelo Branco.

Que observação você faria sobre os autores consagrados da atualidade – especificamente José Cardoso Pires, Lobo Antunes e José Saramago?

São três imensos escritores, em qualquer literatura, com vozes e registros muito diversos. Costumo dizer que José Cardoso Pires escrevia com a mão de um Caravaggio, escanhoando cada palavra com mão de mestre. António Lobo Antunes é também um cirurgião de almas, dotado de um caudaloso talento verbal, de um arrojo metafórico absolutamente ímpar. José Saramago pertence a outra família, a dos criadores de parábolas sobre a natureza humana, e a singularidade da sua voz prende-se com o ritmo poderoso de uma escrita barroca, que flui e reflui à maneira das ondas de um mar impetuoso.

Há algum autor veterano que a seu ver mereceria mais cuidado no Brasil ou algum novo talento a ser acompanhado com atenção?

Vários. Dos veteranos vivos, e para além dos já referidos, destacaria fortemente Agustina, na ficção, e Pedro Tamen, que concilia o lírico e o lúdico numa obra poética invulgar. Da geração, digamos, intermédia, destacaria um outro poeta, pela depuração e originalidade que trouxe ao lirismo português: Nuno Júdice. Da minha geração, ou seja, dos que começaram a publicar nos anos 80/90, destacaria os romances misteriosos de Ana Teresa Pereira e Rui Zink, em especial o seu último romance, *O Suplente*, que trata, de forma dilacerante e cáustica, a morte de uma criança. Na poesia, não destaco o nome do meu poeta favorito, porque se dá a coincidência de ser também o pai da minha filha (*Fernando Pinto Botelho do Amaral*). Mas posso destacar o de um outro magnífico poeta, autor de belíssimos poemas de amor,

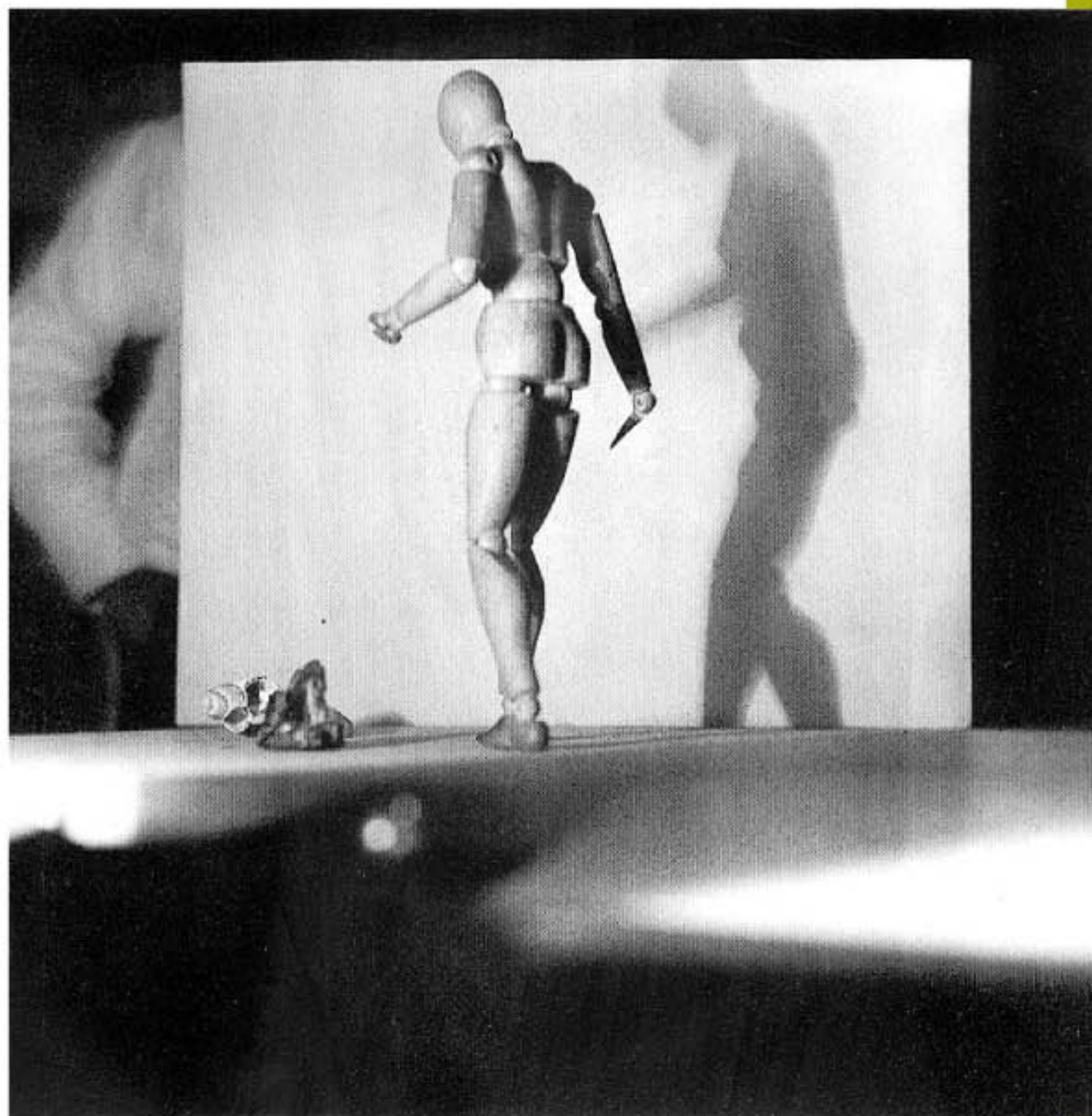
Em suas fotos, algumas com detalhes surreais (acima), Fernando Lemos captou a intimidade pressentida das velhas casas portuguesas. De certa forma, elas ilustram o mundo fechado de alguns romances

que por acaso é o actual cônsul de Portugal no Rio de Janeiro: Luís Filipe Castro Mendes.

Quais são — e por que — as suas admirações na literatura brasileira de todos os tempos?

Muitas; cresci com a transparência dos poemas de Carlos Drummond de Andrade, a intensidade de Cecília Meireles, a doce melancolia de Vinicius de Moraes. Lembro-me de ler extasiadamente, por volta dos meus 15 anos, *Clarissa* e *Olhai os Lírios do Campo*, de Erico Verissimo, que me fascinou pela luz da sua simplicidade. Mais tarde descobri o rigor lúdico de João Cabral de Melo Neto, o assombroso universo e a inovação vocabular de Guimarães Rosa, o intimismo radical de Clarice Lispector, que conseguiu misturar corpo e pensamento na indagação da solidão. A minha descoberta mais recente é a escrita vertiginosa e mutante de Bernardo Carvalho. E há muitos anos que vivo num fundo musical de Chico Buarque e Caetano Veloso, que para mim são poetas a sério.

Lemos, um artista inovador, hoje radicado no Brasil, antecipou em fotos como *Nu de Ensaio* (abaixo) uma arte não sentimentalista que a nova literatura confirma

FOTO FERNANDO LEMOS

O Sonho e o Arcaico

Dois romancistas revelam os opostos de Portugal: o antigo e o que adere à nova Europa

Jacinto Lucas Pires nasceu no Porto, mas vive em Lisboa, tem 26 anos e formou-se em Direito sem nunca exercer a profissão. José Riço Direitinho, lisboeta, 35 anos, estudou Agronomia com especialidade em Economia Agrária e Sociologia Rural. Eles fazem a nova literatura portuguesa por caminhos totalmente opostos. Enquanto Jacinto se dedica a criar um cotidiano urbano para personagens altamente subjetivos, o que o colocaria mais na linha dos autores psicológicos, Riço Direitinho aprofunda-se em um país rural onde ecoam costumes primitivos e a natureza é inquietante: pedra, vento e crendices. A contradição aparente não os impede de ser modernos.

Jacinto – magro, cabelos lisos, um ar juvenil entre o melancólico e a displicência de músico de rock – tem uma escrita leve, ou talvez com ênfase no abstrato, que ele mesmo admite assemelhar-se a exercícios poéticos em prosa. "Mesmo hoje, ao escrever um conto, eu sinto mais um jogo com o cinema, a poesia e a música. Sinto-me a fazer um exercício de choque e sedução com essas áreas fora da ficção", diz. O que não o impede de declarar seu interesse pela obra de Hemingway, Carver, os portugueses Lobo Antunes e José Cardoso Pires, o moçambicano Mia Couto e o brasileiro Guimarães Rosa. "Mas não me sinto um descendente, ou um ramo, mesmo que modesto dessa grande árvore."

Os 13 contos sonhadores de *Para Averiguar do seu Grau de Pureza*, econômicos de emoções derramadas, confirmam essa flutuação poética na obra de Jacinto, que rende suas homenagens a Drummond, e.e. cummings, os portugueses Herberto Helder, já um clássico ("e absurdamente desconhecido no Brasil", faz questão de

acentuar) e seu contemporâneo José Tolentino de Mendonça, a quem credita sua estréia por tê-lo indicado ao editor. Fernando Pessoa é um assunto à parte: "Não é possível se jogar com ele; é tão grande, tão sozinho".

O livro recebeu esse belo título de acordo com uma das definições para janela segundo o dicionário: "Cada uma das primeiras facetas feitas nas pedras preciosas em bruto, tais como diamantes, para averiguar do seu grau de pureza". Achado poético e evidente pureza em contos como *Sombra e Luz*, em que o reflexo de um rosto masculino na janela de um trem de subúrbio conduz uma jovem a um caso amoroso com esse estranho. O desenrolar da história banal e sobretudo o desfecho de bíblica singeleza são exemplares da sutileza do escritor. O que não o impede de usar a mesma calma aparente para, em *Vazio*, transformar o tédio doméstico – filho, pai, avó, uma arma de dois canos – em terror e, em seguida, criar em *Feliz* um adágio entre o amargo – o filho perdido – e a esperança de um outro que talvez venha. O mesmo tom reflexivo predomina em *Azul Turquesa*, enredo de amor muito simples entre uma Maria e um José que se esbarram por acaso na vida. Jacinto também escreve teatro, e sua peça *Arranha Céus* foi encenada por Ricardo Pais, um dos bons diretores de Portugal. O texto, que faz referências ao cinema, com cenas muito curtas, parte de um tema absurdo: alguém que tem o dom genial e inútil de, ao olhar um ovo, prever se dará galo ou galinha. Em *Universos e Frigoríficos*, um homem, depois de sofrer uma pancada na cabeça, acorda amnésico com um revólver no bolso em um jardim lisboeta. O fato, recontado de vários ângulos – a família, os amigos –, é para o dramaturgo "um retrato cubista de um anti-herói teatral".

Jacinto Lucas Pires (acima, à esq.) prefere temas urbanos. José Riço Direitinho (abaixo) volta-se a um país de imutáveis costumes seculares

Se os personagens de Jacinto Lucas Pires estão nas cidades, os de José Riço Direitinho habitam uma terra em que pessoas ligadas a crenças ancestrais e sentimentos brutos sobrevivem em um ambiente, entre o real e o fantasmagórico, que exala aromas de uma infinidade de ervas. Todo o imaginário camponês mais arcaico: fantasmas, presságios, plantas para curas e esconjuros afloram nos contos de *A Casa do Fim* e no romance *Breviário das Más Inclinações*. Um estilo poderoso e depurado e – o importante – extremamente original. Uma obra que foge à crítica social implícita no realismo em *A Casa da Malta*, de Fernando Namora, ou *Levantado do Chão*, de José Saramago. Mas, ao mesmo tempo não autoriza a nostalgia desse universo primevo: constata e transfigura em arte o que a sociologia local já detectou em *Ricos e Pobres no Alentejo*, de José Cutileiro. O mérito de Riço Direitinho está em ampliar com voz própria e inovadora os limites do soberbo *Uma Abelha na Chuva*, de Carlos de Oliveira (um escritor admirado por Jorge Luis Borges que o Brasil se permite ignorar).

FOTOS KIKO COELHO / JOÃO FRANCISCO VILHENA / DIVULGAÇÃO

Mas Portugal tem mais: recolhida na ilha da Madeira, Ana Teresa Pereira criou nebulosas tramas de amor em *A Coisa que Eu Sou* e *O Rosto de Deus*, enquanto, em Lisboa, aparece Rui Zink com humor frio e um traço depressivo na devastação familiar de *O Suplente*. Uma literatura luminosa à espera de que o Brasil – retribuindo a navegação cabralina – a descubra, enfim. – JDR

Esaú e Jacó em Manaus

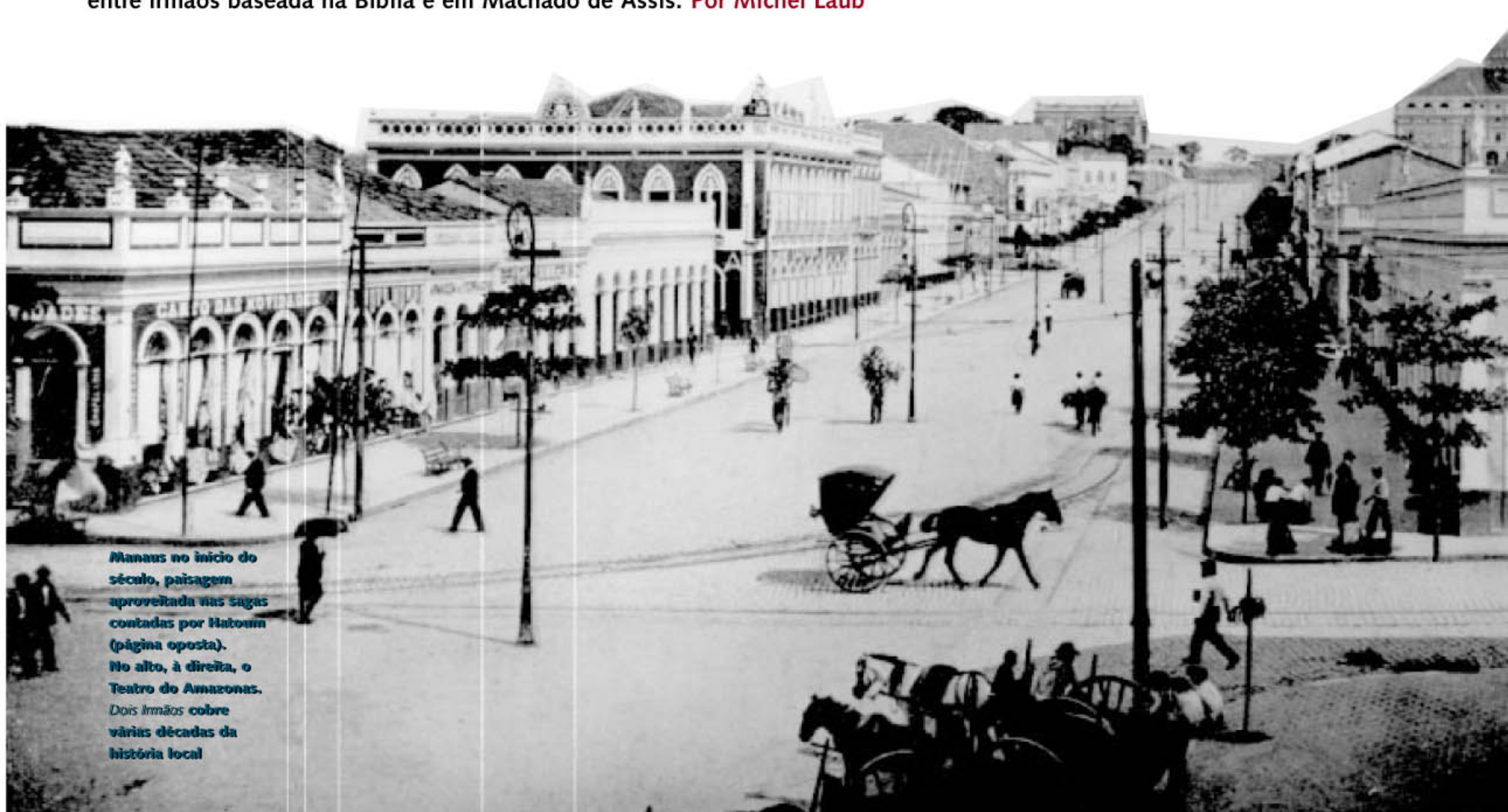
Onze anos depois de seu elogiado romance de estréia, Milton Hatoum volta ao universo dos imigrantes árabes na Amazônia para contar uma história de ódio entre irmãos baseada na Bíblia e em Machado de Assis. Por Michel Laub

Manaus no início do século, paisagem aproveitada nas sagas contadas por Hatoum (página oposta). No alto, à direita, o Teatro do Amazonas. *Dois Irmãos* cobre várias décadas da história local

FOTO REPRODUÇÃO / KIKO COELHO

Em 1989, o amazonense Milton Hatoum lançou pela Companhia das Letras o seu primeiro romance, *Relato de um Certo Oriente*. A história de uma matriarca que acerta as contas com o próprio passado ao visitar sua antiga casa, em Manaus, ganhou imediata acolhida no Brasil e no exterior: Hatoum recebeu o Prêmio Jabuti de Melhor Romance em 1990, garantiu presença na *História Concisa da Literatura Brasileira*, de Alfredo Bosi, e foi traduzido, ao longo dos anos seguintes, para o espanhol, o italiano, o inglês e o alemão, além de haver sido lançado em Portugal e estar na quarta edição brasileira.

Agora, aos 47 anos, ele está de volta com Dois Irmãos, outro mergulho no universo dos imigrantes árabes da Amazônia, que é visto sob uma perspectiva intimista, familiar, um mapa de existências descentradas, de gente perdida entre mundos distintos – o Brasil e o Líbano, o passado e o presente, a cidade pequena e o progresso. Romance bipolar, construído com uma excepcional maestria narrativa, conta a trajetória de dois gêmeos, Yaqub e Omar, baseados no mito bíblico de Esaú e Jacó, os filhos de Isaac e Rebeca, e na adaptação que Machado de Assis fez da história em 1904. Yaqub é o primogênito, separado do irmão na adolescência para um longo exílio no Líbano, do qual voltou mais sábio, mais disciplinado e mais insatisfeito com a preferência que a mãe, Zana, sempre manifestou por Omar. Este, se se diferencia do irmão por freqüentar bordéis e viver sustentado pelo trabalho duro do pai (Halim) e da irmã (Rânia), tem em comum com Yaqub o sentimento de rancor, de um ódio irremediável, nascido das circunstâncias do convívio – e não da vontade dos deuses ou de um destino biológico. A saga, que passa por momentos históricos como o golpe militar de 1964 e a modernização de Manaus, é contada por um caboclo, filho de Domingas, empregada da família de Halim. Um dos gêmeos é o pai do narrador, sugere-se desde o início, e a história também se desenvolve sobre essa dúvida.

Hatoum chegou a escrever dois outros livros na década que separa *Relato de um Certo Oriente* e a nova obra: um romance epistolar e *Um Rio entre Dois Mundos*, de 600 págs., novamente sobre imigrantes na Amazônia. Ambos foram descartados, pelo menos por enquanto, por causa do perfeccionismo que o fez reescrever

Dos estrangeiros contemporâneos, Hatoum gosta de Claude Simon, Philip Roth e Salman Rushdie. "Acho *Midnight's Children* e *O Último Suspiro do Mouro*, de Rushdie, dois grandes romances, que lembram o que há de melhor do momento glorioso da ficção latino-americana". Abaixo, ainda a Manaus antiga, cuja transformação pelo progresso é um dos temas adjacentes do autor

Dois Irmãos seguidas vezes. O resultado chega às livrarias em breve, e é sobre ele que o autor falou nesta conversa acontecida em seu apartamento, em São Paulo.

BRAVO!: Podem-se ver os seus livros de várias formas: sagas manauaras, digamos; sagas árabes, de imigração; estudos sobre o choque entre mundos distintos; dramas familiares. Como você os vê?

Milton Hatoum: Não são propriamente sagas nem narrativas épicas, porque há mais introspecção do que aventura. Acho que um dos pontos fundamentais é o descentramento, uma série de deslocamentos. Tudo parte de um drama familiar. No meu mundo ficcional, é uma família de imigrantes já adaptada a uma outra cultura ou dialogando com uma cultura de uma região específica: o Amazonas. A família, a casa, os vizinhos e outros personagens da cidade. Tudo está implicado e enredado.

O mais importante é a família...

O núcleo familiar e o descentramento decorrente dele. Aí está o nó central: o lugar e o não-lugar da identidade, algo que é impossível dizer...

Fosse uma família brasileira comum, qual seria a abordagem?

Seria uma outra história, porque a minha experiência seria outra. O fato de eu pertencer a uma família de imigrantes me ajudou a entender as diferenças e as confluências das culturas. O que está em jogo e é decisivo é o trato com o outro, a alteridade, e isso não depende da etnia, do fato de um personagem ser ou não ser brasileiro.

Qual a influência de Esaú e Jacó no livro?

Essa é a referência maior. A ressonância bíblica está por toda parte, e nem podia faltar uma alusão ao Cântico dos Cânticos. Mas a narrativa do conflito dos gêmeos é também um mito ameríndio, encontra-se provavelmente em muitas culturas, porque os mitos viajam, não é? Por exemplo, entre os índios kaapor, tão amados por Darcy Ribeiro, os irmãos Maira e Micura representam o bem e o mal, juntos, sem o maniqueísmo de um certo Ocidente. Em todos os irmãos belicosos – Esaú e Jacó, Caim e Abel – e nas relações de conflitos familiares há traição, vingança, paixão e ressentimento. Tudo isso está na Bíblia e em certos mitos. No *Dois Irmãos*, os gêmeos estão destinados à inimizade, como diria o narrador do *Esaú e Jacó*, romance de Machado. Mas não é uma inimizade predestinada pela alma corrompida ou por uma predisposição sanguínea. Não é uma fatalidade da carne nem do corpo. Eles não começam a brigar no ventre materno. Esse conflito dos dois irmãos vem sobretudo da relação deles com os pais. A inimizade nasce de uma ruptura e de uma escolha.

Você tem irmãos?

Só tenho uma irmã.

A relação com a sua família influenciou?

Sempre influencia, porque todas as famílias, com seus agregados e desgarrados, todo mundo com quem convivo pode sugerir um andaime da ficção. Mas não há gêmeos na minha família. Devo ter conhecido uns 80 parentes no Brasil e no exterior, mas só fui encontrar irmãos gêmeos no romance que escrevi. De alguma forma, são meus parentes, ou estavam dentro de mim.

Você falou da visão do bem e do mal. Os personagens foram pensados como arquétipos? Ambos têm defeitos e virtudes, cada um à sua maneira.

Exatamente. Eles se completam. Por exemplo, a cicatriz...

É a marca de Caim.

É. A cicatriz é um dos traços da discórdia, da repulsa e ao mesmo tempo do encontro, do duelo final. É uma marca do passado que une os dois irmãos no conflito que será gerado na arena familiar. Há também várias polaridades. O Omar tem algo do Dioniso, um deus errante, nômade, um vagabundo que precisa de um teto. Então ele sempre volta para a casa da mãe. É uma espécie de nômade sedentário, se a gente pode usar essa antítese. Esse é o Omar, sempre à procura de uma aventura, sempre enredado às mulheres, mas a mãe-matriarca é uma força mais poderosa e não apenas simbólica. No fim, ele já não se entrega apenas à errância, mas também à demência, a uma vida à margem de qualquer convívio, à dissipação total. O outro gêmeo, Yaqub, é um personagem enquadrado, ambicioso, mas ambos mantêm até o fim uma relação incestuosa com a irmã e disputaram a mesma mulher na adolescência. O trauma de Yaqub, que é o da separação da família, é fruto da escolha da mãe, pois o pai queria que os dois estudassem fora do Brasil, mas vai só o Omar. A escolha da mãe é um problema para os irmãos.

Ao longo de quase todo o livro, você mostra o Yaqub como alguém que está no caminho certo. Mas, no fim, você concorda que ele parece mais antipático ao leitor do que o próprio Omar?

Talvez... Eu torci muito pela sobrevivência do narrador. A questão da identidade é central. Por exemplo, ele não sabe quem é o pai, ele oscila entre duas versões da origem dele. Há dúvida em tudo, e o narrador reflete essa atitude vacilante, que oscila o tempo todo. Tentei trabalhar essa busca, alguma coisa da identidade que é misteriosa e nunca pode ser dita. Penso que a identidade é o que há de mais misterioso e enigmático. Você revela algum ângulo, mas imediatamente esse ângulo é velado e surgem outros. É um jogo de esconde-esconde, em que o narrador tenta se situar. A mãe dele é uma índia que não é mais índia, já está deslocada. Ele está à margem...

É brasileiro, mas não tanto.

O drama humano trabalhado pela linguagem é muito mais importante do que uma suposta "brasilidade". Há um descentramento generalizado, como se fosse um carrossel circulando por essa busca difusa de uma identidade. No fim, o narrador se distancia de ambos e diz: "O futuro – que Yaqub tanto preza – é uma falácia que persiste".

É quando ele se liberta...

Sim, ironicamente, o narrador, que vive à margem, é o sobrevivente. É ele que escreve, rememora, inventa. Ele é a testemunha da decadência, da casa que se desfaz, das ruínas de Manaus e, até certo ponto, do país dilacerado. De novo é uma história circunscrita a um pequeno mundo, mas que pretende transmitir valores humanos, impasses, dramas. Não sei se consegui isso, mas essa trascendência do local para o geral é o que a literatura faz por meio da linguagem. Não preciso descrever a floresta para falar da Amazônia.

Chega-se a sugerir que Halim, e não um dos gêmeos, poderia ser o pai do narrador.

Eu não tinha percebido isso. Alguns leitores do manuscrito também acharam isso, o que me desconcertou. Há coisas que escapam, que você só percebe depois que alguém leu. Essa é a parte do leitor. A leitura crítica vai armando conjeturas, revelando...

Você mudou a perspectiva do narrador em relação ao *Relato*. No primeiro romance, são várias vozes. Isso se deu por algum motivo?

A questão do narrador é complicada, acho que é decisiva para o romance. Pensei num narrador que contasse as histórias da família. Na primeira versão, há um ano, o narrador estava muito pouco presente na trama. Os meus editores e alguns amigos que leram essa versão acharam que faltava a participação do narrador na vida familiar, a intromissão dele, a relação dele com os gêmeos e com Halim. Então tentei retrabalhar tudo isso para contar a história pelo ângulo ou perspectiva do filho bastardo. Mas a posição do narrador é sempre um desafio. Se você mudar o ângulo da narração, pode mudar tudo.

Acima, a capa do novo romance. Sobre a experiência como professor universitário, sua atividade fora da literatura, diz Hatoum: "É algo importante por causa da leitura mais cerrada de textos que comento com os alunos. Isso me convida a relê-los, a tentar captar a dimensão simbólica, a trabalhar com questões técnicas, como o narrador e o tempo. Borges dizia que a literatura está no tempo e a pintura, no espaço"

No caso do Yaqub (Jacó), inverteu-se a história bíblica. O Jacó bíblico não é o primogênito.

Inverti tudo. Yaqub em hebraico é o cabeludo, o peludo.

Na Bíblia, o peludo é Esaú.

Fiz a inversão para relativizar os opostos e tentar misturar, fazer dos gêmeos um só, como a mãe quer. Esse equilíbrio, que é obstinado e desesperado no fim do livro, não é alcançado. A escolha é mais forte, é algo inexplicável. Esse é um dos temas das *Mil e uma Noites*, da cultura árabe e judaica, de muitas culturas. A mãe elege um filho...

E nada levava a crer que ela escolheria Omar. Até poderia escolher, mas a vida levou a um

maior carisma de Yaqub.
Que é o filho que acredita no futuro, no progresso, na ciência.
E ela não consegue se libertar dessa escolha.
Eu acho que as mães escolhem os filhos erradios, pela própria fraqueza dos filhos e pela fraqueza da mãe em não ter conseguido enquadrá-los.
É uma forma de culpa.
Ela não consegue ter plena consciência disso ou aceitar isso. É uma coisa terrível uma mãe escolher alguém. É terrível para o filho eleito, terrível para os irmãos e para a mãe.
A questão da paternidade também se inverteu. Na Bíblia, é Rebeca que não pode ter filhos, no início. No livro, é o homem (Halim) que não quer tê-los, o que é uma forma de não poder.
O Halim é um apaixonado, quer o amor na sua plenitude, sem nenhum rival. É a paixão que exclui tudo, "voraz como um abismo", como ele diz no fim. Ele é um imigrante muito pobre, e a mulher vem de uma família mais abastada. Então o Halim enfrenta a posição social, o preconceito religioso e os entraves morais que isso causa. Enfrenta tudo para conquistar a mulher, e no fim não dá certo. No fundo, é novamente a história de um ser desencantado, a história de um amor roubado por uma relação louca entre mãe e filho.
Como você acha que retrata o universo feminino?
Na minha ficção as mulheres são mais poderosas e determinadas, mas não são tipos nem arquétipos femininos, quer dizer, não são apenas isso. Elas são sobretudo personagens, pessoas inventadas, com sentimentos, desejos e ambições que oscilam. Eu gosto muito das grandes personagens femininas de Stendhal, Proust, Machado de Assis, Tolstói... As mulheres de Riobaldo...
Nos dois livros há matriarcas fortes, que estão no comando. A Emilie (personagem do *Relato*) reaparece em *Dois Irmãos*.
É que bateu uma saudade dela. Foi uma lembrança nostálgica da Emilie, pois não me encontrava com ela havia uns 15 anos. Nas *Mil e uma Noites* a voz de Sherazade é fundamental, é inventiva e redentora ao mesmo tempo. Nos países islâmicos ortodoxos a mulher é muito oprimida, mas não se pode generalizar. Em 1992, quando fui ao Líbano, conheci várias famílias islâmicas, o que foi importante para me livrar do estereótipo da mulher árabe resignada, subserviente, que exerce papel secundário na casa e na vida social.
Falou-se das *Mil e uma Noites*. O tom fabulístico de *Dois Irmãos* vai nesse caminho? Como nas *Noites*, são várias histórias, quase contos independentes, narrados por uma só voz.
As narrativas vão se encaixando. É a história de encontros e desencontros, e o encontro é um tema romanesco, um dos temas do Machado.
Concorda que o novo romance, apesar de ter um certo lirismo, é menos lírico que o *Relato*?
Sim. É menos lírico, mais dramático, tem uma certa crueza e talvez crueldade que não há no *Relato*.
Seria por causa do narrador?
A posição social do narrador é muito desfavorável. A situação política da época — no fim do romance — também foi determinante... a brutalidade dos anos 60, quando o desencanto é total. Só há futuro para o Yaqub; para os outros, não. A morte brutal do poeta Laval foi uma cena que me deu bastante trabalho. Enfim, há muito do que vivenciei nos anos 60 e 70, pois a minha infância feliz terminou em abril de 1964.
Quais as suas leituras prediletas?
Quando fico encalacrado, vou direto ao Guimarães Rosa e releio uns trechos. É uma injeção na veia.
Você vê ecos dele na sua obra?
Não, mas a obra de Rosa é sempre muito sugestiva. Há apropriações do Machado (*Esaú e Jacó*) e alguns lampejos rosianos. São frases e idéias pinçadas aqui e ali. Afinal, são os dois maiores escritores da língua.
Tem acompanhado a literatura brasileira contemporânea?
Li os contos do Rubens Figueiredo

À direita, organograma dos personagens de *Dois Irmãos*. O personagem Wahel, o marido de Zana, acabou virando Halim, que significa "homem benevolente" em árabe. Hatoum, que é arquiteto de formação, costuma fazer croquis de suas narrativas – no novo romance, ele desenhou a planta da casa onde se passa a história

e do Nelson Oliveira. Gostei de dois livros do Bernardo Carvalho (*Aberração* e *Teatro*), do *Resumo de Ana*, do Modesto Carone, e do *Filantropo*, do Rodrigo Naves. Gosto muito do *Coivara da Memória*, do Francisco Dantas, e fiquei impressionado com o livro de Antonio Carlos Viana (*No Meio do Mundo e Outros Contos*), um contista fino, dos melhores que li recentemente. Agora vou ler *A Cidade de Deus*, do Paulo Lins, e outros romances do Dantas. Tento acompanhar a produção dos jovens escritores brasileiros. ■

O Que e Quanto

Dois Irmãos, romance de Milton Hatoum. Companhia das Letras, 187 págs., ainda sem preço definido. Lançamento previsto para este mês

Retratos do Bruxo jovem

Versão completa dos poemas de Machado de Assis, banida de suas coletâneas desde 1900, recupera uma grande voz a caminho da maturidade

Por Miguel Sanches Neto

Machado em diferentes momentos: sua juventude e maturidade são documentadas, numa perspectiva histórica e afetiva, em *Crisálidas*. O livro, desde seu aparecimento, se assume como passagem. Se não aumenta a estatura do poeta, possibilita vê-lo por inteiro

FOTOS AE / DIVULGAÇÃO / AE / DIVULGAÇÃO

Um grande escritor que se dedique contemporaneamente à poesia, ao romance, ao conto, à crônica e ao teatro terá apenas uma parte de suas produções valorizadas, ficando as demais na sombra, porque está convencionado, tanto pela crítica quanto pelo leitor, que nossos autores não podem ter múltiplas atividades – como se fossem pequenos demais para praticar todas as formas literárias. Isso ajuda a explicar um dos grandes equívocos nacionais, o fato de Machado de Assis ser valorizado apenas como grande ficcionista, quando ele também foi excelente poeta – somente ter escrito os monumentais *Versos a Corina* já lhe dá tal credencial. Mas essa não é a única razão para o exílio que o Machado poeta vive. Os nossos próprios preconceitos estéticos contra toda poesia que não pague alto tributo aos cacoetes da modernidade impediram a percepção de uma sensibilidade lírica sóbria, sem o pitoresco dos bardos naciona-

O Corte do Machado

Estrofe que o escritor retirou da edição definitiva de Versos a Corina:

Que valem glórias vãs? A glória, a melhor glória,
É esta que nos orna a poesia da história;
É a glória do céu, é a glória do amor.
É Tasso eternizando a princesa Leonor;
É Lídia ornando a lira ao venusino Horácio;
É a doce Beatriz, flor e honra do Lácio,
Seguindo além da vida as viagens do Dante;
É do cantor do Gama o hino triste e amante
Levando à eternidade o amor de Catarina;
É o amor que une Ovídio à formosa Corina;
O de Cíntia a Propércio, o de Lésbia a Catulo;
O da divina Délia ao divino Tibulo.
Esta a glória que fica, eleva, honra e consola;
Outra não há melhor.
Se faltar esta esmola,
Corina, ao teu poeta, e se a doce ilusão,
Com que se alenta e vive o amante coração,
Deixar-lhe um dia o céu azul, tão tranqüilo,
Nenhuma glória mais há de nunca atraí-lo.
Irá longe do mundo e dos seus vãos prazeres,
Viver na solidão a vida de outros seres,
Vegetar como o arbusto, e murchar, como a flor,
Como um corpo sem alma ou alma sem amor

listas (como um Gonçalves Dias) e sem a nebulosidade dos nefelibatas. Com isso, o Machado de Assis da poesia ficou jogado no antiquário dos objetos sem direito a freqüentar a atualidade – explicando assim a razão de a segunda edição integral e autônoma de *Crisálidas* só ocorrer 136 anos depois da primeira, que é de 1864.

Ao repor em circulação o conteúdo do volume original, a editora Nova Fronteira dá início à recuperação, para o leitor comum, de uma obra poética de extrema relevância, reconhecida por gente do peso de um Manuel Bandeira e de um Wilson Martins. É bem provável que apareçam agora leituras reveladoras sobre um outro Machado, mestre da expressão poética.

Essa reedição de *Crisálidas* guarda, ainda, um significado histórico extremamente relevante, pois dá a ver o jovem Machado de Assis, aos vinte e poucos anos de idade, dividido entre os mitos da juventude e o caminho para a maturidade – que acabará se sobrepondo por ocasião da reunião de suas *Poesias Completas* (1900), em cujo prefácio ele anuncia a supressão de muitas de suas páginas iniciais. Temos, desse modo, um livro que contraria o desejo de apagar poemas juvenis, assim como se apagaram os moços com quem Machado compartilhou seus versos matinais.

O *Crisálidas* de 1864 pode ser definido como um livro grupal, coletivo, de agremiação – representando assim muito mais do que um autor, mas um dado sentimento poético que é comum a todo um tempo, num espaço bastante delimitado. Nele encontraremos os ecos da juventude carioca que vivia o Romantismo literário numa latitude culturalmente acanhada. Nesse meio, o menino Machado de Assis comunga os seus sonhos literários e amorosos com um grupo de outros moços, fazendo uma poesia que é antes tradução de outros poetas, isto é, transferência para versos de sentimentos e vivências outras. E isso fica revelado no livro pela presença de versões de textos de Musset, Émile de Girandin, André Chénier, Mickiewicz, Heine e Alexandre Dumas Filho.

Essas seriam as traduções declaradas, embora, influenciadas por um movimento estético, ao qual Machado ingressa como porta-voz, a maioria de seus poemas sejam traduções indiretas, marcadas por motes alheios, incorporados como citações. Os poemas sempre trazem epígrafes, revelando muito mais do que as leituras do moço que ingressa na literatura e que tem por ela uma devoção deslumbrada. Tal recurso desvela também um poeta ainda sem voz definida, que busca palavras e idéias alheias para deflagrar o poema. *Versos a Corina*, por exemplo, traz sete epígrafes e, segundo Wilson Martins (*História da Inteligência Brasileira*, vol. III), está vinculado a um romance de Mme de Staël, no qual aparece um personagem com o mesmo nome. Nosso Machadinho, portanto, escreve de uma residência poética fincada no coração de uma produção literária declaradamente romântica. É nesse sentido que penso o livro como obra grupal. O que fica reafirmado pela inclusão de um poema satírico (*Embirração*) de autoria de Francisco Xavier de Novais, de uma carta de apresentação, que reconstitui o ambiente repleto de ilusões onde nasceram muitos dos poemas, escrita pelo dr. Caetano Filgueiras, e de um posfácio de Machado (em resposta à carta do dr. Caetano), no qual ele declara que reúne estes poemas por pressão de amigos: "Como sabes, publicando os meus versos cedo às solicitações de alguns amigos, a cuja frente te puseste. Devo declará-lo, para que não recaia sobre mim exclusivamente a responsabilidade do livro. Denuncio os cúmplices para que sofram a sentença". Esse documento é a prova de que, mesmo naquela data, 1864, Machado já estava a caminho de outra concepção estética, tendo abandonado muitas das aspirações juvenis. É, portanto, em nome de um grupo e de um tempo ido que ele inclui, sem nenhuma seleção, todos os poemas produzidos até aquela data, fazendo assim uma homenagem aos amigos da adolescência, muitos deles já mortos.

Crisálidas, dessa forma, já nasce com uma consciência de perda das ilusões, embora elas estejam presentes em vários de seus poemas, como nos que tratam do poder do amor, da arte e da fé. Se o poeta se verga ao passado, tão docemente relembrado por Caetano Filgueiras no prefácio, ele deixa cifrado no nome do livro que muitas daquelas são produções pretéritas, representantes de um estágio superado de sua obra. Daí a maior parte dos poemas funcionar como documento, histórico e afetivo, de um estado intermediário entre a juventude e a maturidade. O livro, desde seu aparecimento, se assume como passagem, veiculando uma das etapas da metamorfose literária que passará por outras fases – *Falenas* (1870) e *Americanas* (1875) – até ser concluída em 1900, na reunião de *Poesias Completas* (título que expressa a vontade do autor), da qual são banidos os textos muito vinculados ao tempo.

Das 31 peças, restaram apenas 12, tendo sido escoimados do volume todas as traduções, o prefácio em que o dr. Caetano falava do poeta em flor e de seu livro de estréia, a carta-resposta do autor e o poema satírico *Embirração*. Mesmo os poemas sobreviventes sofreram cortes e mudanças – *Versos a Corina*, por exemplo, perdeu uma longa estrofe (*ver quadro na pág. oposta*), centrada na passagem que elegia Corina como a única musa e a única maneira de alcançar a felicidade. Esse amor juvenil, nunca correspondido, será suplantado por outro, maior e real, o amor de sua Carolina, a quem escreverá um dos mais belos poemas brasileiros, a pungente elegia *A Carolina*.

Assim, o livro da juventude se transforma em uma obra voltada para a atemporalidade, tornando-se Corina símbolo de mulher, sem vínculos biográficos com a criatura que despertou esse canto de amor. Outro corte significativo foi o das epígrafes. O poeta, já dono de uma voz potente, vê como desnecessárias as palavras roubadas na abertura dos poemas, recurso que ainda hoje é utilizado por jovens poetas, ou por aqueles que envelheceram na infância das artes. Toda essa limpeza poética tinha por finalidade tornar Machado contemporâneo de si mesmo, relegando ao esquecimento qualquer conexão biográfica mais explícita. É já o grande escritor a recusar seu passado de luta, pobreza e ilusões acaloradas.

Embora a recuperação desses poemas enjeitados não aumente a estatura do poeta, ela dá a oportunidade de ver Machado de Assis de corpo inteiro e de acompanhar a sua transformação de lagarta das letras nacionais na rara borboleta que ele sempre se sonhou. ■

O Que e Quando

Crisálidas, coletânea de poemas de Machado de Assis. Ed. Nova Fronteira, ainda sem nº de págs. e preço definidos. Lançamento previsto para este mês

FOTOS DIVULGAÇÃO

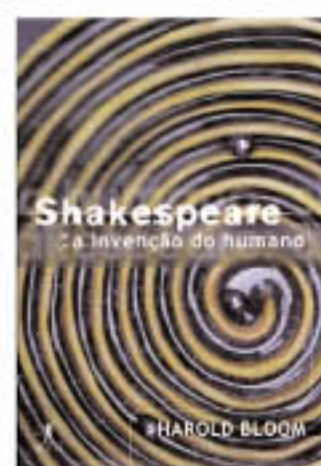
FOTO DIVULGAÇÃO

Na página oposta, o par de óculos de Machado e, no alto, a panela de ferro que ficava em sua casa do Cosme Velho, no Rio. Por ser confundida com um caldeirão, rendeu ao escritor o apelido de "Bruxo do Cosme Velho". Abaixo, ilustração sem data. *Crisálidas* foi escrito em um universo poético fincado numa produção literária declaradamente romântica. É um livro grupal, coletivo, de agremiação – representando, muito mais do que um autor, um dado sentimento poético que é comum a todo um tempo, num espaço bastante delimitado

Hamlet como mito fundador

Harold Bloom fala com exclusividade sobre sua nova tese: Shakespeare teria inventado a subjetividade ocidental. Por André Luiz Barros

Ao longo de 40 anos de atividade e 22 obras críticas publicadas, o crítico norte-americano Harold Bloom se debruçou tanto sobre os clássicos – como em *O Cânone Ocidental*, em que separou do joio o trigo literário desde que o homem escreveu o primeiro enredo religioso ou épico – quanto sobre a literatura contemporânea. Sua prosa engloba conceitos inovadores, como a "angústia da influência", uma ansiedade que as grandes obras literárias exercem sobre qualquer iniciante, em qualquer época, que o faz tentar ultrapassar o ponto culminante alcançado pelos mestres que o precederam.

Agora, ele lança no Brasil a análise de um dos grandes legados literários de todos os tempos, em *Shakespeare – A Invenção do Humano* (Objetiva, 896 págs., R$ 64,90). No livro, a obra do dramaturgo inglês é dissecada peça a peça, com destaque para personagens que fundaram a "interioridade ocidental", como Hamlet e o Falstaff de *Henrique IV*. A tese sobre a qual Bloom fala nesta entrevista exclusiva é que Shakespeare foi o primeiro escritor da história a dar uma voz interior a seus personagens, munindo-os com uma medida de subjetividade até então inexistente mesmo na vida real.

Bloom (acima), o livro (ao lado) e *Hamlet*, filme de 1948 dirigido e estrelado por Laurence Olivier (pág. oposta): teoria da interiorização

BRAVO!: O sr. poderia explicar o argumento do livro?

Harold Bloom: Eu proponho que, antes do surgimento da obra de Shakespeare, o ser humano era representado na literatura como tendo uma relação com Deus ou com os deuses, assim como com os outros personagens ou seres humanos. É o caso de Cervantes: o Quixote e Sancho Pança falam um com o outro, cada um ouve o que o outro diz, eles argumentam entre si, etc. Mas com Shakespeare se dá uma mudança radical: os personagens passam a ouvir a si próprios, passam a monologar, a refletir sobre sua própria experiência, a conduzir diálogos consigo mesmos. Ao fazer isso, eles se transformam de modo mais radical do que qualquer outro personagem surgido anteriormente. Eles se interiorizam cada vez mais para poder recriar sua própria vida interior. É nesse sentido que defendo a tese de que Shakespeare inventou a vida interior, moldando o que se chamaria de ser humano, já que sua influência sobre a arte, a literatura, foi tão grande quanto sua influência sobre a própria vida das pessoas. Particularmente, em *Hamlet*, temos um impressionante exemplo de solidão íntima, isolada em si, vivendo seu próprio dilema essencial. É o primeiro personagem que dá a ver sua personalidade de uma forma interiorizada.

Essa invenção shakespeariana é a invenção da subjetividade ocidental?

Sim, essa é outra expressão para interiorização. Ao nos aproximarmos de *Hamlet*, ou de peças como *Macbeth* ou *Rei Lear*, percebemos que Shakespeare vai mais longe e mais fundo em um mundo fantasmagórico, que é o de nossa própria interioridade. Nessas peças, ele vai fundo na descrição do isolamento do herói, do protagonista. E, com isso, Shakespeare inaugura toda uma tradição relacionada com o humano, que exercerá muito mais influência do que a de Cervantes. Ela será retomada de várias maneiras ao longo dos séculos 19 e 20, em várias culturas e, de maneiras mais proeminente, pelos romancistas. Vê-se isso nas obras de Tolstói, Dostoiévski e mesmo de um dramaturgo como Tchekhov, na Rússia. Na França, temos Stendhal, Flaubert e Proust. Em língua inglesa, temos de Jane Austen a Virginia Woolf. E, na portuguesa, Fernando Pessoa e o grande romancista que é José Saramago. O Jesus de *O Evangelho segundo Jesus Cristo* criado por Saramago é um personagem tipicamente shakespeariano, esplendidamente delineado.

No novo livro, o sr. aponta o personagem Falstaff como fundamental para a criação do humano.

Sim. Falstaff, que aparece em *Henrique 4º*, representa a vitalidade natural, em contraponto ao mundo anterior, voltado para Deus e os deuses. Ele é comparável aos personagens de Rabelais, ao representar os instintos, a força vital. É de uma composição extraordinária pelas contradições e paradoxos que apresenta e por seu fundo cômico.

O sr. considera que um artista como Shakespeare é também fruto do Renascimento?

Eu discordo de qualquer análise estreita. A relação de um artista da grandeza de Shakespeare com seu tempo não pode ser pensada usando-se os parâmetros de sua própria época de existência. Isso porque uma obra como a dele ilumina muito mais do que apenas o seu tempo; ela não é feita apenas para aquela época, mas para todas as épocas. Tanto que Shakespeare escreveu no Renascimento e até hoje ainda não foi totalmente absorvido. Há uma tendência nos estudos apologéticos ou lingüísticos em transformar a teoria literária em análise da personalidade. Devemos isso a Freud. Shakespeare não antecipou teorias vindouras como a do próprio Freud, que também criou uma idéia de humano e de subjetividade; ele estava além dessa teoria e a ultrapassa até hoje; é só ler sua obra. É uma personalidade artística mais ampla do que Marx, Darwin ou Freud. E você só consegue aproximar-se dele lutando com ele. Sua obra é fruto de um conjunto de forças: a emoção, a invenção e a personalidade. Não pode ser resumida a esta última.

O senhor escreveu que Shakespeare é mais importante para a cultura e a vida ocidentais do que Platão, Kant, Hegel ou Heidegger. O nível estético é mais importante que o lógico e racional?

Sem a menor dúvida. Grandes artistas ou escritores como Shakespeare não inventam apenas a forma como vamos pensar, num sentido racional, mas também a forma de sentirmos e imaginarmos. É por isso que sua influência é muito maior do que a desses pensadores e outros. Porque nos faz involuntariamente imitá-los e a seus personagens não apenas quando vamos escrever uma obra, mas também em nossa vida cotidiana. Só o plano estético da vida oferece a possibilidade de refrescarmos a mente, de começarmos de novo, do ponto zero.

Quais seriam, para o sr., os escritores mais destacáveis dos Estados Unidos e da Europa, hoje?

Já me referi a Saramago, que considero como um dos mestres de nosso tempo. Tenho me correspondido com ele já há alguns anos, e já discutimos sobre essa influência shakespeariana que percebo nele. Considero extraordinário o seu *Ensaio sobre a Cegueira*, um dos grandes romances dos últimos anos. Há um bom número de novelistas destacáveis nos Estados Unidos, mas cito apenas Philip Roth e Dom DeLillo, cujo *Submundo* é excelente. Na Inglaterra há John Ashbery, de quem gosto muito.

Para terminar, o que o sr., um leitor apaixonado da obra de Shakespeare, recomendaria a quem quer se iniciar na obra dele?

Recomendo que vá assistir a boas montagens de *Romeu e Julieta* ou *Júlio César*. Há também *Macbeth*, uma bela reflexão universalizante sobre o medo humano. E há, é claro, *Henrique 4º*, em que aparece o personagem de Falstaff, um dos mais interessantes da literatura de todos os tempos, como analiso no livro. Mas qualquer boa representação de uma peça de Shakespeare pode ser uma porta de entrada para sua obra.

FOTOS DIVULGAÇÃO

O Demônio do Reich

Mephisto, de Klaus Mann, é uma irônica análise do artista sob o totalitarismo

Deus está morto, asseverou Nietzsche. Se Deus está morto, tudo é permitido, arrematou Dostoiévski. Se tudo é permitido, não há por que não pactuar com o diabo, nos diz Klaus Mann, em *Mephisto* (Estação Liberdade, 336 págs., em nova tradução). Aliás, a freqüência com que o Belzebu se faz presente entre os alemães demonstra ter ele grande apreço por esse povo. Se, de um lado, Goethe soube explorar as possibilidades poéticas do pacto com as forças das trevas – apresentado em inúmeras versões populares –, plasmando-as no Fausto, do outro Hitler soube fazer com que a realidade imitasse a arte, concretizando no 3º Reich o engodo demoníaco.

Thomas Mann, no *Doutor Fausto* (1947), reelaborou a alegoria goethiana, fazendo do pacto um momento psicológico. Klaus, o filho mais velho, antes disso já a havia secularizado, tornando-a um fato histórico. *Mephisto*, romance de 1936, é uma saborosa e irônica análise das possíveis respostas para a questão: "Qual o papel do artista num Estado totalitário?". Seu protagonista é Hendrik

Brandauer (acima) como o pactário no cinema: alegoria

Hofgen, ator talentoso, dono de uma ambição desmedida: tornar-se o maior ator dramático da Alemanha. Hofgen, baseado num personagem real, é o pequeno-burguês que nutre simpatia pelos socialistas e ódio pelos nacional-socialistas. Sua grande paixão, Juliette Martens, prostituta e dançarina negra, costuma chicoteá-lo vez que outra. Hendrik brilha nos palcos, mas está longe do reconhecimento nacional. É a partir desse ponto que passamos a acompanhá-lo na sua ascensão galopante, cujo preço são pequenas concessões a princípio quase insignificantes.

O charme do estilo de Klaus Mann está todo na maneira elegante, calculada, com que narra o contrato faustiano entre Hendrik e o nazismo também em ascensão. A figura de Mefistófeles chega, num determinado momento, a simbolizar todo o 3º Reich – o inferno visto dos salões refinados, não dos campos de concentração –, e Hofgen é seu porta-voz nos palcos.

O romance ainda teve a sorte de ser filmado por István Szabó, em 1981. *Mephisto*, livro, choca-se e se completa com *Mephisto*, filme. Klaus Maria Brandauer é a melhor encarnação de Hendrik Hofgen, do ator perplexo ante as forças do mal. Leia e assista ao pacto – os alemães nunca tiveram de se avir antes, de maneira tão perturbadora, com as conseqüências de semelhante barganha. – NELSON DE OLIVEIRA

Voz particular

Marcelo Mirisola firma um estilo em seu novo livro

O autor: longe dos modismos

O novo livro de Marcelo Mirisola, *O Herói Devolvido* (Ed. 34, nº de páginas e preço ainda não definidos), é a segunda investida do escritor contra a gratuidade e o vazio de certos temas e recursos formais modernizantes. Em vez de abstrações e pedantismo, o anti-herói que aparece em todos os contos desse volume faz bom proveito do melhor dessa literatura e utiliza-se de pornografia, revolta contra a mediocridade que o cerca, citações, frases inventivas e de impacto e deboche de autores em voga. Se a postura anticonvencional do personagem serve para indignar, seu humor constante tem a mesma força e impede a pose de niilista. Depois de *Fátima Fez os Pés para Mostrar na Choperia* (1998), Mirisola amplia possibilidades narrativas e cria uma obra marcada por um estilo que começa a se tornar particular e independente de modismos inexpressivos. – HELIO PONCIANO

Burlas sem ilusão

João Gabriel de Lima romanceia a fantasia das relações

Em *O Burlador de Sevilha* (Companhia das Letras, 128 págs., R$ 19), duas narrativas correm lado a lado: a do próprio Burlador (dublê de Dom Juan) e a de Susana (dublê de Scherazade). Nelas, dá-se o jogo entre o real e o ilusório, pois os mesmos personagens são analisados de diferentes pontos de vista. Mas João Gabriel de Lima não está preocupado em ludibriar o leitor com jogos especulares. Ele quer tão-só contar uma boa história e demonstrar que a mentira, quando apresentada com estilo, torna-se fantasia. Esse, o material de que são feitos os romances – os literários e os amorosos. – NO

Capa do livro: jogo

FOTOS FOLHA IMAGEM/ PRENSA TRÊS

O DISCÍPULO DA ESPONTANEIDADE

Na coletânea de epigramas *100 Coisas*, Fernando Bonassi reúne textos de um novo tempo filiados a uma sólida e ininterrupta tradição

Por Wilson Martins

Os epigramas reunidos por Fernando Bonassi em *100 Coisas* inscrevem-se na literatura brasileira na sólida e ininterrupta tradição que vem dos tempos coloniais. Geralmente encarados como espécie menor, serão, talvez, a expressão mais espontânea do espírito literário, quero dizer, o instinto que sabe ver na realidade o que tem de implicitamente fictício (por trás da qual está a *verdadeira* realidade).

Assim, por exemplo, o célebre "retrato do Brasil" do Visconde de Pedra Branca, que, tudo bem pensado, contém em germe o que Paulo Prado publicaria em 1928: "São desgraças do Brasil:/ um patriotismo fofo,/ leis em parola, preguiça,/ ferrugem, formiga e mofo".

Os tempos mudam e, com eles, o Brasil e os brasileiros segundo o "retrato" de Bonassi, reescrita sarcástica de Gonçalves Dias: "Minha terra tem campos de futebol, onde cadáveres amanhecem emborcados pra atrapalhar os jogos. Tem uma pedrinha cor-de-bile que faz 'tuim' na cabeça da gente. Tem também muros de bloco (sem pintura, é claro, que tinta é a maior frescura quando falta mistura) onde pousam cacos de vidros pra espantar malandro. Minha terra tem HK, AR15, M21, 45 e 38 (na minha terra, 32 é uma piada)".

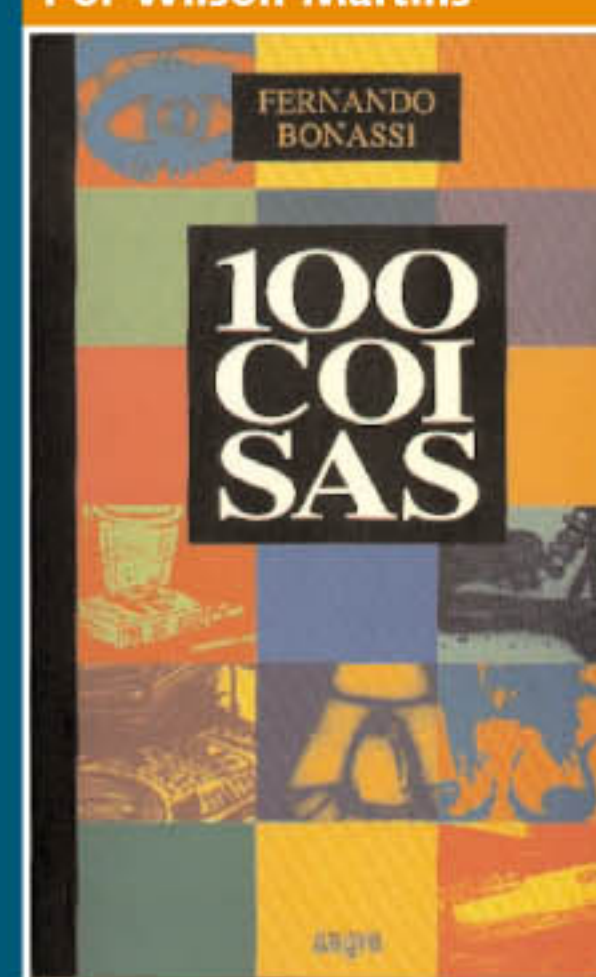
O epigrama tem conotações satíricas, sem chegar à "feroz indignação" em que Juvenal dizia inspirar-se. Suas harmônicas serão, antes, humorísticas, ainda que de humor negro: "Negócio é o seguinte: quem deve paga. Se você deve pro padeiro, ele vai parar de dar pão até que você pague. (...) Quando você deve pro banco, eles vêm e pegam a coisa que você comprou com o dinheiro deles, é ou não é? (...)".

O bom epigramista começa por casa e não recua do auto-retrato: "Meu nome é Bonassi, Fernando. Tenho, neste momento e por pouco tempo, 37 anos, dos quais me arrependo de 22 ou 23, mas não posso jogar fora. (...) Fui solteiro, casado e divorciado. Nunca fui viúvo e tenho medo de não sobreviver. (...) Me vejo morto em algum lugar, mas não sei onde". A completar pelo segmento das mentiras: "Eu minto. Minto sobre o passado, sobre o presente e o futuro. As mentiras saem de mim de forma tão natural, que se incorporam à minha vida com o peso de experiências. (...) Minto inutilmente. (...) Agora mesmo eu nem sei se estou falando a verdade...". É a conhecida historieta do cretense: se ele está dizendo a verdade, não está mentindo; e, se estiver mentindo, está dizendo a verdade...

Cabe lembrar, a propósito, o paradoxo do epigrama, que, por sua própria existência, é um... epigrama da literatura. Gênero intemporal e universal, sem compromissos com a atualidade ou com a nacionalidade, é um corpo estranho no conjunto dos cânones convencionais. Conservando-se atual no momento da leitura, através dos anos, decênios e séculos, o ato mesmo da leitura o reconduz ao estado larvar em que existe e se perpetua.

Sua substância faz-se do que os ingleses denominam *wit*, palavra de semântica sutil e múltiplas conotações, sem correspondentes lexicológicos diretos em outras línguas: é a habilidade, diz o *Webster*, de "fazer observações argutas, irônicas ou satíricas, usualmente para revelar o incongruente, expressando-as de maneira surpreendente ou epigramática". Vê-se que o venerando *Webster* não era alérgico à tautologia, o que é, em si mesmo, um epigrama.

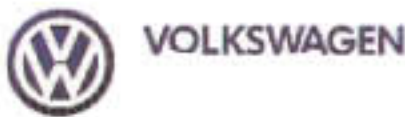
Nas línguas modernas, o padroeiro da família é aquele Lichtenberg a cujas verdades Otto Maria Carpeaux dedicou um ensaio paradigmático. As verdades – porque a ironia, a sátira e a agudeza são apenas o avesso da sabedoria convencional. Carpeaux citava o solene e compassado Goethe, escritor pouco epigramático por natureza: "Onde Lichtenberg faz um bom *mot*, existe um problema para resolver" – epigrama involuntariamente antigoethiano, porque o bom *mot* não é um problema, é a solução.

Fisicamente, o próprio Lichtenberg era um epigrama da espécie humana e dos seus ideais de beleza apolínea, sendo, embora, como queria Carpeaux, um "caçador de antropomorfismos". Afastado da sociedade dos homens, caricaturou-a no epigrama, que o vingava do destino epigramático.

A capa do livro e o autor: respirando o ar mais espontâneo da literatura

100 Coisas, livro de Fernando Bonassi. Angra, 109 págs. R$ 16

FOTO CRIS BIERRENBACH/DIVULGAÇÃO

Os Lançamentos na Seleção de BRAVO!

Edição de Jefferson Del Rios

SEÇÃO	TÍTULO	AUTOR	REFERÊNCIAS	TEMA	POR QUE LER	PRESTE ATENÇÃO	TRECHO	CAPA
FICÇÃO EM PORTUGUÊS	**Invenção e Memória** Rocco 125 págs. R$ 15	**Lygia Fagundes Telles** nasceu em São Paulo. Formada em Direito, exerceu a profissão. É uma das melhores e mais lidas escritoras brasileiras.	Algumas de suas obras fundamentais e de belos títulos: *Ciranda de Pedra*, *Verão no Aquário*, *Antes do Baile Verde* (romances), *A Estrutura da Bolha de Sabão* e *A Noite Escura e mais Eu* (contos).	Pequenas histórias fiéis ao título do livro: o passado como realidade vivida ou refeito poeticamente pela memória. Direta ou indiretamente, a autora é uma presença forte em todas elas.	É um belo caso da melhor escrita com simplicidade. O encanto da escritora está na intimidade serena que estabelece com o leitor.	Em como observou o escritor J. J. Veiga: "Cada livro de Lygia Fagundes Telles, mesmo trazendo a sua marca, parece escrito por outra Lygia. Quero dizer, ela não se repete".	*"Eram cerimoniosos os homens-morcegos da cena muda, poucos gestos, pouca fala. E não avançavam assim despudorados, ao contrário, pareciam querer apenas beijar de leve o pescoço das moças escolhidas."* (pág. 44)	De Miriam Rocha e Goffredo Telles Neto. Projeto gráfico limpo, com uma nota de humor na ilustração de Goffredo, filho de Lygia. Exato.
FICÇÃO EM PORTUGUÊS	**111 Ais** L&PM 117 págs. R$ 6	**Dalton Trevisan** é autor de histórias curitibanas e personagem de um sem-número de lendas em torno do seu isolamento, aversão a entrevistas e excentricidades reais ou inventadas. O que interessa: é um grande escritor.	Criador de um estilo conciso, único, não tem seguidores nas letras brasileiras. Somente na sordidez dos seus personagens se pode detectar longínqua semelhança com Nelson Rodrigues.	111 minicontos de um autor já conhecido pelos textos curtos. Mais um passo na sua proclamada busca de um equivalente ao haicai japonês.	Trevisan é o arqueiro zen das pequenas misérias humanas. O poeta do tragicômico.	No meticuloso jogo de expressões regionais que pontuam a escrita como um dado curioso, um colorido inesperado na cena.	*"À saída da fábrica de bijuteria, a operária entregando ao segurança a marmita suspeita:* *– Ela faz barulho? Reviste. Pode revistar. Veja quanta jóia tem aí dentro.* *– ...* *– Só ossinho de galinha do meu almoço."* (pág. 92)	De Ivan Pinheiro Machado. Há algo de hospitalar na composição gráfica do título que não ajuda.
FICÇÃO EM PORTUGUÊS	**Os Cem Melhores Contos Brasileiros do Século** Editora Objetiva 620 págs. R$ 49,90	**Italo Moriconi**, responsável pela organização, introdução e referências bibliográficas, é professor de Literatura Brasileira Comparada na Universidade do Estado do Rio de Janeiro.	Critério de escolha do organizador: "A seleção aqui apresentada reflete um olhar comprometidamente contemporâneo, mesmo quando volta-se para os clássicos do início do século e da fase modernista".	De Machado de Assis a Dalton Trevisan, cem pequenas obras-primas da literatura do Brasil.	Pelo prazer de conferir uma definição de Julio Cortázar: conto é aquele texto capaz de nocautear o leitor com seu impacto dramático concentrado.	Nos autores longamente esquecidos ou pouco valorizados, como Júlia Lopes de Almeida, João Alphonsus e Samuel Rawet. E nas sutilezas de Edla Van Steen.	*"E era mesmo uma formosura; e prendada, mui habilidosa; tinha andado na escola e sabia botar os vestidos esquisitos das cidadãs da vila. E noiva, casadeira, já era."* (*Contrabandista*, de João Simões Lopes Neto, pág. 73)	De João Baptista de Aguiar. Bom jogo visual com os nomes dos escritores. Sóbria.
FICÇÃO EM PORTUGUÊS	**Estação das Chuvas** Gryphus 278 págs. R$ 25	**José Eduardo Agualusa** nasceu em 1960, em Huambo, planalto central de Angola. É um dos bons escritores de um país que, apesar do colonialismo e um presente mais que precário, conseguiu formar uma literatura consistente.	Antes de se dedicar à literatura, estudou Agronomia em Lisboa. É também jornalista e, desde 1999, depois de uma passagem pelo Recife, reside no Rio de Janeiro.	A situação política, social e humana de Angola vista na tênue linha entre a tragédia da história e os dramas psicológicos individuais. É um livro denso, indignado, quente.	Já conhecido do público brasileiro desde *Nação Crioula*, Agualusa representa o melhor da nova língua portuguesa forjada abaixo do equador.	Em como um jornalista atento, o que o autor sempre foi, consegue transfigurar em arte e esperança a terrível frase de um personagem: "Este país morreu".	*"Enquanto o Presidente discursava no Largo Primeiro de Maio, e Zorro avançava para Paulete através da multidão, a abraçava, e depois cumprimentava Borja Neves. Enquanto Lídia pensava na morte, fechada no seu quarto, e Ángel Martínez enterrava um morto para lhe tomar o nome. Enquanto tudo isto acontecia, eu preparava-me para fugir de Huambo."* (pág. 143)	De Veronica D'Orey com base em foto da dança angolana. Trabalho abstrato para retratar, bem, uma situação difusa.
FICÇÃO DE LÍNGUA ESTRANGEIRA	**Os Sete Loucos & Os Lança-Chamas** Iluminuras 411 págs. R$ 39	O argentino **Roberto Arlt** nasceu em Buenos Aires, em 1900, o pai da Polônia e a mãe de Trieste. Publicou o primeiro conto aos 17 anos. Morreu em 1942.	Esta edição comemora o centenário do escritor, nascido em Buenos Aires, em 24 de abril de 1900. A seguir será publicado o romance *O Brinquedo Raivoso*.	O universo de Arlt é habitado por seres em dificuldades afetivas, financeiras, no trabalho e na família. Personagens presentes nos dois livros que, de certa forma, são um só romance.	Vivendo do jornalismo, às vezes acusado de escrever mal (o que na verdade eram achados formais e lingüísticos), Arlt se impôs como um dos grandes da literatura.	Em como Arlt combina o espanhol mais refinado com gírias portenhas, expressões de imigrantes e apropriações de literatura popular. Ficcionistas de primeira linha, de Cortázar a Ricardo Piglia, elogiaram essa maestria.	*"Imagina com avidez uma frescura noturna, talvez carregada de orvalho. Ele podia avançar chorando sua terrível dor, pedir clemência. Talvez alguém nos confins do mundo o receberia, fazendo-o recostar numa alcova escura. Dormitaria até que se tivesse evaporado de suas veias o veneno da loucura."* (pág. 342)	De Fê sobre aquarela de Xul Solar. Apesar do excesso de dados visuais, consegue despertar a atenção.
FICÇÃO DE LÍNGUA ESTRANGEIRA	**O Rumor do Tempo e Viagem à Armênia** Editora 34 162 págs. R$ 18	O russo **Óssip E. Mandelstam** (1891-1938), mais conhecido como poeta, é considerado uma das grandes figuras literárias do século 20.	É o sétimo volume da Coleção Leste Europeu, que já publicou escritores húngaros, russos e um tcheco.	Histórias de fundo memorialístico. *O Rumor do Tempo*, mais aproximadamente autobiográfica, e *Viagem à Armênia*, anotações originais sobre essa cultura não eslava dentro da então União Soviética.	Mandelstam, com voz própria, é um criador da linhagem de Turguêniev finalmente traduzido para o português.	Em como Mandelstam desvenda a Armênia, país antigo, belo e culturalmente forte.	*"O conteúdo vital dos armênios, sua ternura grosseira, sua ossatura nobre e laboriosa, sua inexplicável ojeriza a toda e qualquer metafísica e sua magnífica familiaridade com o mundo das coisas reais, tudo isso me dizia: você é vigilante, não tema a sua época, não apele para artimanhas."* (págs. 114-15)	De Bracher & Malta Produção Gráfica. Elegante, apesar das fotos sem identificação.
FICÇÃO DE LÍNGUA ESTRANGEIRA	**O Eleito** Mandarim 272 págs. R$ 29,50	**Thomas Mann** (1875-1955), Prêmio Nobel de Literatura, é uma das referências obrigatórias da cultura ocidental moderna. Não se pode tratar da literatura do século 20 sem mencionar seu romance *A Montanha Mágica*.	*Morte em Veneza*, sua obra popularizada pelo cinema, também foi editada recentemente em um volume que traz ainda *Tonio Kroeger*. Os leitores notarão a diferença entre o que Mann escreveu e Luchino Visconti quis mostrar em seu filme.	Em um primeiro plano, a suposta história de São Gregório, filho de uma relação incestuosa que procura a redenção para si e seus familiares. No plano geral, um artista conciliando a escrita romanesca com a filosofia.	Palavras do crítico Otto Maria Carpeaux: "É impossível não admirar Thomas Mann. É um pensador profundo, um escritor de primeira ordem".	Em como o mundo religioso e o laico se cruzam na história, criando santos católicos e personagens de sagas medievais transformadas depois em romances modernos (caso de Gregório).	*"O abade Gregorius pode ser descrito como um homem agradável de estatura média, com um rosto cheio cuidadosamente barbeado, a boca pequena, o lábio inferior carnudo e saliente, a cabeça calva e lustrosa. Nas têmporas destaca-se o cabelo grisalho e crespo."* (pág. 72)	De Daniel Rampazzo. Foto parcial de mosteiro ou igreja. Solução simples, mas eloqüente.
FICÇÃO DE LÍNGUA ESTRANGEIRA	**Bestas Encurraladas** Geração Editorial 160 págs. R$ 19	**Magnus Mills** nasceu em Wolverhampton, Inglaterra, e tem uma biografia tão insólita quanto seu livro de estréia. Formado em Economia, foi trabalhador braçal e motorista de ônibus.	O encontro de Mills com a ficção foi precedido de um período no jornal *The Independent*, onde escreveu crônicas sobre o cotidiano de um motorista de ônibus em Londres. Atualmente escreve um novo romance.	O dia-a-dia de trabalhadores – rudes ao limite da bestialidade – que constroem cercas de arame nos confins chuvosos ingleses. Por onde eles passam há uma possibilidade de violência e algumas mortes estúpidas.	Não chega a ser o Anthony Burgess de *Laranja Mecânica*, mas é uma voz original a ser ouvida.	Na esmerada e criativa tradução de Lídia Cavalcante-Luther, acrescida de importantes notas explicativas.	*"Olhei para ela e percebi que, por baixo de suas roupas, ela não estava usando calcinha nem nada. Alguns minutos depois, estávamos quietos na cama e me senti como se estivesse sozinho com esta garota num planeta distante e vazio."* (pág. 95)	De Victor Burton. Duas mãos grossas segurando algo como uma pá. Não é nítida, mas graficamente equilibrada.
NÃO-FICÇÃO	**Hamlet e o Filho do Padeiro – Memórias Imaginadas** Record 347 págs. R$ 35	Carioca do mundo, **Augusto Pinto Boal**, nascido em 1931, é dramaturgo, ensaísta e diretor teatral ligado a alguns momentos-chave da renovação da cena nacional. Nesta área é o brasileiro mais conhecido internacionalmente.	Sua teoria e técnicas do Teatro do Oprimido – uma maneira de teatralizar o cotidiano para efeito de crítica política e social ou psico-terapêutico – hoje estão difundidas, em 16 línguas, em várias partes do mundo.	A vida pessoal, profissional e política do artista e homem público, da fase gloriosa do Teatro de Arena, em São Paulo, a suas atividades de teórico teatral no país e no exterior, além de sua ação política no Rio de Janeiro.	Boal é um artista importante do Brasil, e suas idéias, ações e andanças se confundem com os fatos políticos do país e da América Latina.	Em como o autor, um sedutor de platéias, embora pessoalmente muito reservado, usa "memórias imaginadas" para estar perto do leitor, mas, ao mesmo tempo, preservando-se de maiores intimidades.	*"Eu queria ver peças e artistas, falar teatro: ficava triste quando descia o pano e eu ia pra casa pensar sozinho; queria fazer perguntas, aprender. Resolvi organizar um Ciclo de Conferências. Pra começar, convidei o dramaturgo que mais admirava, Nelson Rodrigues."* (pág. 110)	De Evelyn Grumach e Marcela Perroni com base em uma excelente foto de Boal em 1977. Tem força e algum mistério.
NÃO-FICÇÃO	**José Cardoso Pires – Fotobiografia** Dom Quixote (Lisboa) 184 págs. 2.950 escudos	**Inês Pedrosa** nasceu em 1962 e hoje é uma das melhores romancistas portuguesas da nova geração. Autora de *A Instrução dos Amantes* e *Nas Tuas Mãos*, participou da recente Bienal do Livro de São Paulo.	José Cardoso Pires, ao concordar em reunir seus documentos pessoais e literários para esta fotobiografia, fez questão de que o texto fosse de Inês, escritora estreante que lhe chamara a atenção.	O itinerário humano e artístico – com extensa e preciosa documentação fotográfica – de um dos mestres da moderna literatura de Portugal.	A vida de Cardoso Pires é tão rica quanto sua ficção. Obra de referência de grande valia.	Na grande e brilhante confraria literária que Cardoso Pires reunia pela amizade. Há fotos suas com quase todos os intelectuais portugueses importantes do último meio século.	*"Nunca freqüentei muito os cafés literários, ia cada vez mais para bares – sobretudo os do Cais do Sodré, tipo English Bar. Com Carlos de Oliveira e o Fonseca e Costa. E o Fernando Lopes era meu companheiro do fim de noite. Por volta da uma, ia para Cova do Galo, que era uma espécie de cave onde se dançava e bebia."* (pág. 61)	Do Atelier Henrique Cayatte. Foto do rosto poderoso de Cardoso Pires. Perfeita.

O último tra nse

A história de *O Império de Napoleão*, o roteiro-testamento de Glauber Rocha, revela um projeto barroco e autoral sobre política, imprensa e religião que previa a participação de Orson Welles e um orçamento milionário

Por Fernando Eichenberg

Glauber: receita atípica ao gosto do autor

FOTO PRENSA TRÊS

Em agosto de 1981, ao embarcar quase moribundo num avião no aeroporto de Lisboa, rumo ao Rio de Janeiro, Glauber Rocha deixou um projeto de filme no rastro de sua derradeira viagem. Imagens que ficaram aprisionadas em algumas dezenas de páginas de papel ofício, sem nenhuma chance de serem projetadas numa sala de cinema. Seu auto-exílio em Portugal, na cidade de Sintra, último endereço antes de morrer prematuramente, aos 42 anos, não foi dedicado exclusivamente ao descanso, devaneios, leituras, perambulações e eventuais encontros com amigos. Glauber Rocha fermentava novos filmes na cabeça. Na preguiçosa e anuviada rotina lusitana, ele escreveu o seu último roteiro.

Criado em 1981 sob o nome de *O Destino da Humanidade*, depois rebatizado com o título ainda provisório de *O Império de Napoleão*, o calhamaço tem a cara do autor de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *Idade da Terra*. Em 70 seqüências pontuadas por breves indicações de texto e desenhos rabiscados do próprio punho, diferentes personagens, tramas, tempos e espaços são entremeados num típico amálgama glauberiano. O roteiro apresenta, seguindo a introdução do autor, "local e tempo das seqüências, principais características dos personagens, estruturas da intriga, indicações cenográficas e projetos desenhados de enquadramento e montagem". Para não fugir a um hábito seu, Glauber apontou: "Diálogos serão criados durante os ensaios, com os atores definitivos".

É difícil antever que filme brotaria de um roteiro esboçado pelo gênio inquietante e caótico de Glauber Rocha. Os ingredientes se mesclam numa receita atípica, da qual só o chef conhece os segredos, inserida num cardápio cinematográfico cindível, adorado por uns e indigesto para outros. Num breve resumo, pode-se dizer que a história debuta numa "grande cidade européia, ou americana, ou do Terceiro Mundo". Tanya Rosenkrauz, negra, 25 anos, de classe média, é o elo entre vários personagens que desfilam na trama. Izak Fletcher é o proprietário do jornal *Estrela da Verdade*. Karlos é repórter policial e crítico de arte. O "multimilionário internacional" Jack Fernandez é um ex-ditador de um país qualquer, por quem Tanya se apaixona. O casal acaba conhecendo o general César Napoleão e a condessa Vitoria Josephyna. Beto Blue, de 18 anos, "monstruoso e histérico", é o filho de Jack. Tanya, Izak e Beto Blue tramam o assassinato de Jack Fernandez. Karlos faz, para o jornal *Estrela da Verdade*, a cobertura de uma manifestação de trabalhadores, liderada pelo "sindicalista barbudo" José dos Santos, contra o presidente Emiliano Kowalsky. Izak Fletcher recebe pressões do governo e demite Karlos. Surge Charles Fitzgerald, baixo, careca, gordo, 60 anos, presidente de outro país, contra quem o general César Napoleão e a condessa Vitoria Josephyna organizam um golpe de Estado. E por aí vai, numa impressionante seqüência de golpes, relações promíscuas entre poder e imprensa, rebeliões camponesas e trabalhadoras, guerrilhas, sacerdotes comprometidos, profetas visionários, violência, sexo, drogas, forças extraterrestres e outros temperos dosados ao singular gosto do autor, até que, na seqüência 69, a penúltima, o imperador Napoleão pede o apoio dos deuses para destruir o universo. Os deuses consentem. Tanya se infiltra em Vitoria Josephyna. O imperador é assassinado, e Tanya explode o planeta. Morrem Josephyna, Izak Fletcher e os deuses. Tanya se projeta no espaço. Na seqüência final de *O Império de Napoleão*, a de número 70, Glauber escreve: "Ilha. Tanya vive na ilha, cercada de pescadores, que a consideram uma santa. Deusa. Tanya tem vários filhos. Um barco chega na ilha trazendo Karlos, Maria, Roberto Douglas e outros. Tanya recebe Karlos e seus amigos, e conta que recebeu a ilha de herança de Jack Fernandez. Tanya se apaixona por Roberto Douglas. Ele viverá

Ao lado e acima, as anotações de Glauber (nas fotos) sobre o enquadramento e a montagem corretos para a saga de Tanya Rosenkrauz, Izak Fletcher, Karlos, Jack Fernandez, César Napoleão e Vitoria Josephyna

A Outra Poética

Livro teoriza o controverso Glauber político. Por Denise Lopes

Glauber Rocha será sempre lembrado como aquele que revolucionou o cinema brasileiro. Ao lado da figura do gênio, resta uma dúvida: por que ele, que trabalhou em Cuba no início da década de 70, foi a público debater e por vezes se alinhar com as teses da "democracia relativa" de Ernesto Geisel e da *Geopolítica do Brasil*, do general Golbery do Couto e Silva? Provocação? Delírio? Ingenuidade? Atitude visionária e corajosa de apoio à abertura política que se desenhava? Para a socióloga Tereza Ventura, que acaba de lançar *A Poética Polytica de Glauber Rocha* (Ed. Senac, 441 págs.), foi um pouco de tudo isso. Mas, sobretudo, foi conseqüência de um profundo sentimento nacionalista, que via na idéia de "integridade orgânica da Nação" uma opção para a construção de um indivíduo auto-referenciado e com auto-estima. "Sem isso seria impossível entender o sentido da democracia, o povo seria sempre massa de manobra da esquerda ou da direita", tenta explicar Tereza. "Para Glauber, a idéia de democracia relativa supunha a consolidação de um Estado forte não-vulnerável às pressões das elites econômicas e políticas. Um Estado-nação que operasse acima das divergências de classes e partidos. (...) Só o nacionalismo pode salvar este 'povo pobre, liquidado, faminto, doente'", completa no livro.

Ao propor diálogos entre Glauber e Golbery e Glauber e Geisel, exertando textos ora de um, ora de outro, Tereza toca em um dos tabus da trajetória do cineasta. E, se não esclarece por completo a celeuma, reabre a discussão de forma corajosa. O livro, que começou a ser escrito como tese de doutorado em Sociologia na USP, consumiu quatro anos de pesquisa. Romances, contos, roteiros, poesias, desenhos, artigos, ensaios, cerca de 50 entrevistas e, claro, toda filmografia de Glauber serviram de subsídio ao projeto. Suas páginas, repletas de fotos cedidas pelo acervo Tempo Glauber e pela Funarte, procuram seguir o ritmo e a verve do cineasta, e o texto ganha por vezes ares poéticos. "Tentei escrever em sintonia com Glauber", diz Tereza, que se debruça hoje sobre a questão da privatização dos auxílios à arte, no curso de pós-doutorado em Políticas Culturais, na Universidade de Nova York. "Mais uma questão glauberiana", brinca.

Embora não tenha a proposta de ser uma biografia, *A Poética Polytica de Glauber Rocha* acompanha a vida do cineasta do seu nascimento, em 1939, até sua morte. Entre os fatos que recupera, destaca-se a transcrição de alguns trechos de um vídeo caseiro feito pelo amigo Patrick Pauchaud, durante um almoço na casa de Glauber em Sintra. "*Sintra is a beautiful place to die*", afirma Glauber para o visor da câmera (frase que, traduzida, ele proferiu para Carlos Pinto – *ver reportagem ao lado*). Na tentativa de traçar um paralelo entre vida e obra do autor, Tereza acaba levantando a bandeira de "suicídio cultural": "Glauber morre junto com o projeto estético e político de transformação social de uma geração. A transformação nos anos 80 não deixa lugar para o tipo de intervenção política que ele propunha", diz. Para justificar a teoria, transcreve a fala endereçada ao personagem de *América Nuestra* (roteiro inédito de Glauber escrito em Roma): "Juan, eu preciso resistir, vencer a intolerância, vencer a maldade humana, vencer o egoísmo, vencer a morte, mesmo que seja com a minha vida".

O livro: hipótese de um "suicídio cultural"

com ela na ilha. No dia seguinte Karlos e Maria e outros partem no barco, que atravessa os mares, os espaços... FIM. Portugal – Sintra 1981".

Glauber Rocha previu um total de quatro horas para contar sua saga napoleônica e sua visão do destino da humanidade. Na introdução ao roteiro, ele sugere a projeção do filme em duas partes, citando o exemplo de *O Poderoso Chefão 1* e *2*, de Francis Ford Coppola. Para a exibição na televisão, recomenda episódios de uma hora cada, dessa vez referindo-se a *Ludwig*, de Luchino Visconti. O roteiro deveria ser filmado em 35 mm Skope ou Panavision e, simultaneamente, em videocor. Segundo o técnico de cinema Carlos Pinto, um português que era próximo do cineasta brasileiro e até o hospedou por algum tempo na sua casa em Sintra, a Casa das Magnólias, Glauber não apenas almejava recursos hollywoodianos como também um ator de peso

Glauber (abaixo) pretendia criar os diálogos de *O Império de Napoleão* durante os ensaios. Do roteiro constam apenas indicações gerais, como local e tempo das seqüências, indicações cenográficas e características dos personagens. O projeto todo tem a marca inconfundível do autor de *Terra em Transe*

para seu novo filme: Orson Welles. Ele pretendia usufruir o acordo estabelecido entre a Embrafilme, presidida na época por Celso Amorim, e o Instituto de Cinema Português, encabeçado por Miguel Sá da Bandeira, para fazer uma co-produção luso-brasileira. Mas o orçamento era altíssimo, e somente o dinheiro de Brasil e Portugal não bancaria o investimento necessário. O projeto ganhou também a implicação de produtores europeus. Numa carta datada de 23 de maio de 1981 ao francês Claude-Antoine, responsável pelo lançamento do Cinema Novo na França, o produtor de cinema alemão Herbert Kloiber acenava com uma participação de US$ 200 mil como direitos de distribuição do filme nos países de língua alemã. "Nossa posição será definida depois da leitura do roteiro completo e do orçamento definitivo. Ressalto que está entendido que você trabalhará com Glauber Rocha na redação do roteiro de *O Império de Napoleão*", escreveu Herbert Kloiber, parecendo conhecer os métodos de trabalho nada germânicos do cineasta brasileiro.

FOTO CUSTÓDIO COIMBRA/PRENSA TRÊS

Hoje aposentado, Miguel Sá da Bandeira relembra o entusiasmo de Glauber com o novo roteiro: "Ele vinha me ver em Cascais toda semana, e eu ia seguido à sua casa, em Sintra. Ele estava completamente mergulhado nesse projeto. Mas era um roteiro ainda com pernas para andar, estava muito no início". O cineasta José Fonseca e Costa, um dos grandes amigos de Glauber na sua temporada lusitana, conta que o produtor francês Claude-Antoine, "motor do projeto", viajara várias vezes a Portugal para conversar com o brasileiro. "O Glauber tinha o filme na cabeça. Queria muito fazê-lo. Principalmente depois da desfeita que fizeram no Brasil com *Idade da Terra*. A crítica brasileira demoliu o filme, e isso deixou-o muito chateado. Então fez esse projeto megalômano. Ele tinha um grande talento. E queria vingar o 'mal' que o Brasil lhe tinha feito."

O Ministério da Cultura português, por meio do Instituto de Cinema, contribuiria com uma considerável parte dos recursos necessários à produção do filme. No meio do caminho, no entanto, uma troca de cadeiras no primeiro escalão do governo provocou uma alteração de prioridades. O novo ministro empossado, António Brás Teixeira, suspendeu o financiamento prometido. "Ele ficou muito abatido, deprimido, ao ver que não poderia realizar sua obra", revela Miguel Sá da Bandeira. "Já deitado no leito do Hospital da Cuf, em Lisboa, ele me falou: 'Ah, Miguel, é realmente uma pena eu não poder fazer esse filme'. Acabei me demitindo do cargo. Depois, quando ele morreu, escrevi um artigo no jornal *Expresso* acusando o ministro de ter assassinado Glauber Rocha. Foi força de expressão, é claro, mas acusei." Segundo Fonseca e Costa, Glauber tinha presságios. Ele impressionara-se quando a nova cinemateca de Lisboa pegou fogo num incêndio devastador na semana em que exibia um ciclo em sua homenagem. "Fonseca, isso é premonitório. Coisas extraordinárias acontecem com pessoas extraordinárias", teria dito. Carlos Pinto até hoje se recorda de uma frase do cineasta numa das primeiras vezes em que se encontraram: "Venho aqui para Sintra para morrer. É o lugar mais bonito que conheço. Já vivi em vários lugares do mundo e agora quero descansar".

Numa noite, por volta das 22h, José Fonseca e Costa foi chamado às pressas a Sintra pela mulher de Glauber, Paula. "Cheguei lá, e o quadro era assustador. Ele estava estendido na cama e havia soltado sangue pela boca. Chamei um médico amigo, e resolvemos interná-lo." Quando foi decidida a remoção de Glauber para o Brasil, Fonseca e Costa acompanhou-o na ambulância até a pista do aeroporto. "Ele não tinha consciência de que estava muito mal. Combinamos que nos veríamos em breve, que passaríamos o Natal juntos no Rio." Glauber Rocha morreu em 22 de agosto de 1981, poucos meses depois de ter alinhavado o roteiro de *O Império de Napoleão* e poucas horas depois de ter aterrissado no Rio. Levou consigo uma idéia única de cinema e as cenas de seu derradeiro filme, a que só ele assistiu no seu privilegiado imaginário privado.

Acima, a seqüência 12. No roteiro, os desenhos correspondem à reportagem que o personagem Karlos (de barba) faz para o jornal *Estrela da Verdade*. O tema é uma greve, e há choques entre os operários e a polícia

Sentidos acomodados

Wim Wenders, que já encarnou o novo no cinema alemão, rejeita a originalidade em *O Hotel de um Milhão de Dólares*. **Por Nelson Hoineff**

Um dos maiores fenômenos de bilheteria deste ano no mercado brasileiro não vem de Hollywood nem tem uma poderosa campanha de marketing por trás. Vem dos bairros mais decadentes de Havana e, no lugar da parafernalha das superproduções, carrega apenas uns pequenos DVcams. Chama-se *Buena Vista Social Club* e tem, no comando das duas simplíssimas câmeras eletrônicas, um cineasta, Wim Wenders, que sentiu o gosto de ser alçado aos céus pelas elites intelectuais, numa atitude da qual elas jamais tiveram muita certeza.

O novo filme dele, *O Hotel de um Milhão de Dólares*, que abriu o Festival de Berlim deste ano e agora está estreando no Brasil, é um exemplo disso. A ação transcorre num futuro próximo e é quase toda localizada num hotel decadente de Los Angeles, transformado em instituição psiquiátrica para abrigar os deficientes mentais abandonados pelo sistema de saúde (o hotel em que o filme se inspira realmente existe, chama-se The Rosalyn Million Dollar Hotel e teve seu apogeu nos anos 30). Quando o filho de um bilionário cai do telhado em circunstâncias misteriosas, o pai não aceita a hipótese de suicídio e manda um agente do FBI (Mel Gibson) descobrir o que de fato aconteceu. A história foi escrita por Bono Vox, líder da banda irlandesa U2, e tem também Milla Jovovich num papel de esquisita que parece ser o de si mesma. Os críticos alemães gostaram (alguns pressionaram abertamente os jurados de Berlim

Jeremy Davies e Milla Jovovich em cena: sentimentos vazios

FOTO DIVULGAÇÃO

por um prêmio), mas entre os mortais as reações foram mistas, para dizer o mínimo. "Este filme é uma das mais chatas experiências cinematográficas que já tive", diz um espectador revoltado na Internet. "Durma, que você não vai perder nada – ou compre uma entrada para alguma coisa boa."

Nem tanto. Feito também com câmeras digitais, *O Hotel de um Milhão* tende a virá-las, como em *Buena Vista*, para o lugar errado. Poderia ser um simples drama policial, como tantos outros – mas não para Wenders. Há referências quase explícitas a *Twin Peaks* e, é claro, a *Um Estranho no Ninho*, de Milos Forman. Não extrai o discreto charme de um nem a alucinante anarquia de outro. É obsessivamente pueril, mas, diga-se a seu favor, se fosse assinado por um diretor desconhecido talvez não incomodasse a esse ponto.

Wim Wenders nunca foi o sofredor que muitos cineastas gostariam de ter sido. Nem é o tipo de artista que já provou de tudo na vida. Nasceu em Dusseldorf, em 1945, de uma família de classe média, um mês depois da rendição dos nazistas às tropas aliadas. Começou a estudar Medicina, mas logo passou para o cinema. Nunca fez outra coisa na vida. Aos 23 anos, como crítico para várias revistas alemães, já manifestava sua obsessão por cineastas americanos como Nicholas Ray (sobre quem, em 1980, faria um famoso documentário – *Nick's Movie – Lightning over Water*). Nos quatro ou cinco anos em que escreveu sobre filmes, fazia também curta-metragens com títulos como *Silver City*, *Same Player Shoots Again* e *Alabama: 2000 Light Years*. Wenders era um dos muitos jovens alemães da sua geração para os quais o modelo ideal de cinema não estava em Babelsberg, mas na Califórnia. Nos últimos tempos, mudou um pouco sua visão. "O cinema de Hollywood é cada vez mais sobre poder e controle. Já não é mais sobre a maneira de contar histórias", diz. "De certa maneira, toda a energia criativa vai para o roteiro, de forma que se pode dizer que o filme já existe antes mesmo de ser filmado."

Rainer Werner Fassbinder nasceu na Bavária três meses antes de Wenders. O bebê Werner Herzog, de Munique, tinha então pouco mais de 2 anos de idade. Menos de 30 anos depois, Fassbinder, Herzog e Wenders viriam a ser creditados como os principais responsáveis pelo renascimento do cinema alemão. Isso aconteceu entre a segunda metade dos anos 70 e meados da década seguinte, quase na mesma época em que Greenaway desempenhava papel semelhante para o cinema inglês. Foi nesse período que Wenders fez filmes como *O Medo do Goleiro diante do Pênalti* (1971), *Alice nas Cidades* (1973), *Movimento Falso* (1975), *O Amigo Americano* (1977), *O Estado das Coisas* (1982), *Paris-Texas* (1984) e *Asas do Desejo* (1987).

Wenders estava montando *O Estado das Coisas* quando Fassbinder morreu de overdose. Os filmes deste no mesmo período incluíam *Fontane Effie Briest* (1974), *Roleta Chinesa* (1976), *O Casamento de Maria Braun* (1978), *Lili Marlene* (1980), *O Desespero de Veronika Voss* (1981) e *Querelle* (1982). Os de Herzog iam de *Fata Morgana* (1969) e *O Enigma de Kaspar Hauser* (1974) a *Nosferatu* (1978) e *Fitzcarraldo* (1981). Nesse contexto, Wenders era o mais bem comportado entre os renovadores, um cineasta repleto de ambigüidades que muitos críticos pensariam duas vezes antes de relacionar como um nome que fosse passar à história do cinema alemão.

É fácil entender isso, considerando-se a maioria dos filmes que sucederam a *Asas do Desejo*. Títulos como *Até o Fim do Mundo* (1991), *O Céu de Lisboa* (1995) e *O Fim da Violência* (1997), por exemplo. É bem verdade que, mais ou menos nesse período, Herzog também passou a fazer coisas como *Cobra Verde* (1987). Fassbinder, possivelmente o mais consistente dos três, teve a sorte de ser poupado disso tudo.

Em 1999, *Buena Vista Social Club* reabilitou Wenders, deu-lhe uma indicação ao Oscar e o transformou num inesperado sucesso de bilheteria em todo o mundo, muito especialmente no Brasil. A supervalorização desse filme é um dos muitos erros de avaliação que costumam acompanhar a obra de Wenders (neste caso, para sorte do cineasta, um erro a seu favor). É difícil encontrar no filme uma pequena parcela das virtudes que lhe são atribuídas. Como tantos outros sucessos, porém, *Buena Vista* teve o mérito de aparecer no lugar certo na hora certa. Existem valores inegáveis na produção do álbum de Ry Cooder, que forma o eixo condutor do documentário. Poucos cineastas de primeira linha, no entanto, usariam isso para transformar Cooder no astro principal do documentário e muito menos para deixar suas câmeras passar metade do filme lambendo o ego do produtor.

Buena Vista é um documentário sobre velhos músicos em que as músicas chegam ao espectador poluídas por *offs* e os velhos estão quase sempre onde não deveriam estar, como em lojinhas de *souvenirs* da Broadway. Expressa muitas das dúvidas, presentes em filmes que não se notabilizaram, sobre a maneira do cineasta interferir sobre seus temas, sobre seus personagens.

Como cinéfilo, sou grato por filmes como *Asas do Desejo*, que Wenders escreveu com Peter Handke. Nessa obra maior, os anjos vêm à terra para, sem serem percebidos, ouvir os seres humanos; os pais que procuram pelo filho, o jovem que quer se matar, a prostituta que quer juntar dinheiro. Os anjos estão sobre a Berlim ainda dividida para ver tudo e não participar de nada. Perguntas que pareceriam pueris, se não fossem momentos de pura poesia, são formuladas: "Por que eu sou eu e não você? Por que estou aqui e não em outro lugar? Quando o tempo começa e quando o espaço acaba?"

A poesia de *Asas do Desejo* ou a ousada arquitetura de *No Decurso do Tempo* (1976), em que dois homens vagam por mais de três horas entre o leste e o Ocidente trocando confissões banais, são momentos de pura expressão cinematográfica – uma expressão que muitos acreditam ter ficado irremediavelmente perdida na trajetória de Wenders.

Não soa estranho, portanto, que entre as ruínas do velho hotel transformado em asilo os apreciadores de Wenders sintam também jogadas a poesia e a força criativa de outros tempos. Cito outro anônimo da Internet: "Deixou meus sentimentos vazios". Ainda jovem, Wenders parece cansado do verbo, da razão, da possibilidade de ser original como quando antevia um novo cinema alemão: "Originalidade agora é rara no cinema, e não vale a pena esforçar-se por ela porque a maior parte das obras que fazem isso é egocêntrica e pretensiosa."

Trata-se de Wenders falando sobre os outros. Mas cairia feito uma luva como os outros falando sobre Wenders.

O Que e Quando

O Hotel de um Milhão de Dólares, filme de Wim Wenders. Roteiro de Bono Vox. Com Mel Gibson, Jeremy Davies e Milla Jovovich

Asas do Desejo: ponto culminante de uma trajetória irregular, que hoje se traduz num cansaço relativo ao verbo e à razão

FOTO KEYSTONE

Acima, à direita, Ibrahim Ferrer em *Buena Vista Social Club*, símbolo da superestimação de Wim Wenders. Abaixo, o trio que estrela *O Hotel de um Milhão* (Mel Gibson, Jeremy Davies, Milla Jovovich) e o diretor durante as filmagens. "Originalidade agora é rara no cinema", diz ele

FOTOS DIVULGAÇÃO

NOTAS

A primavera do patriarca

Anthony Quinn estréia no cinema brasileiro em *Oriundi*, de Ricardo Bravo, e diz a BRAVO! que vive o seu melhor momento. Por Ana Francisca Ponzio

Em 1990, o carioca Ricardo Bravo comprou os direitos do romance *O Carteiro e o Poeta*, de Antonio Skármeta. Filmar a história da amizade de Pablo Neruda com um carteiro da praia chilena de Isla Negra era o seu mais ambicioso projeto: para viver o poeta, ele convidou Anthony Quinn, que aceitou a proposta. Mas, por falta de patrocínio, sintoma da crise do cinema brasileiro na época, os direitos foram cedidos para o diretor inglês Michael Radford, e o seu elogiado *O Carteiro e o Poeta* – produção conjunta de Inglaterra, Itália e França –, de 1995, teve Philippe Noiret no papel de Neruda, Massimo Troisi no do carteiro, uma ilha da costa italiana como cenário e várias indicações para o Oscar, inclusive a de Melhor Filme Estrangeiro.

Oito anos depois, Bravo consegue, finalmente, trazer Quinn para o cinema brasileiro. Ele é o protagonista de *Oriundi*, filme rodado no Paraná cuja estréia está prevista para este mês. Seu personagem é o patriarca de uma família de imigrantes italianos que, depois de ver os netos arruinar o império que ele construiu no Estado no início do século, pede a Deus para morrer. Participam do filme Letícia Spiller (com dois papéis: o de mulher do patriarca quando jovem e de uma pesquisadora), Paulo Betti (neto do casal central) e Paulo Autran (médico que testemunha a decadência da família), entre outros.

A chance de recuperar a parceria com o ator surgiu para Bravo quando o produtor Rubens Gennaro o convidou para dirigir um documentário dramatizado sobre a imigração italiana no Paraná. Estudioso do tema, Gennaro, descendente de imigrantes, acabou concordando com a sugestão de transformar o projeto em obra de ficção (escrita pelo paranaense Valêncio Xavier e reescrita por Marcos Bernstein, um dos roteiristas de *Central do Brasil*, de Walter Salles). *Oriundi* – expressão que designa os descendentes de italianos – foi financiado por empresas paranaenses e está orçado em US$ 3 milhões, captados em grande parte por meio da Lei do Audiovisual. O cachê de Quinn foi mantido em sigilo, mas se sabe que ele exigiu participação nas bilheterias dos Estados Unidos, onde o filme também será distribuído.

Em junho do ano passado, o ator esteve pela primeira vez no Brasil, em Curitiba, acompanhado da mulher, Katherine, 47 anos mais nova que ele, e dos filhos Antonia, 4, e Ryan, 2. Evitou, então, a imprensa e se dedicou apenas à rotina do set de filmagens e aos passeios de bicicleta – exercício recomendável para quem foi hospitalizado por problemas no coração em 1996 e, antes, operado das coronárias, em 1990. O fato de o diretor ser um estreante em longas-metragens não teve maior importântica para Quinn. A **BRAVO!**, disse o ator: "Não importa se o diretor é desconhecido. Basta que eu goste do tema e que me deixem buscá-lo dentro de mim". Segundo Ricardo Bravo, essa busca foi bem-sucedida: "Ele constrói o personagem de tal forma, que fica difícil pedir para que faça melhor". Segundo Bravo, o ator teve a mesma liberdade que lhe foi dada por diretores como David Lean (em *Lawrence da Arábia*, 1962), Elia Kazan (*Viva Zapata!*, 1952) ou Fellini (*A Estrada da Vida*, 1954).

Lorenzo, filho do ator, faz uma ponta como o primogênito do imigrante Giuseppe Campisi, vivido pelo pai. "Eu tinha 12 anos quando meu pai morreu", disse Quinn, que, na época, teve de assumir o papel de chefe de família, encarregado de cuidar da mãe, da avó e de Stella, sua irmã caçula. "Depois, tive 13 filhos, e é muito difícil ser o pai de cinco famílias (*ele teve filhos com cinco mulheres*). Quando fiz 80 anos, organizei uma grande festa para apresentar meus filhos uns aos outros. Cumpro realmente a função de patriarca", disse a **BRAVO!**.

Para Quinn, alguns dos quase 150 personagens que interpretou, principalmente em filmes como *Viva Zapata!*, foram influenciados pela personalidade de seu pai, Francisco Quinn, um mexicano descendente de irlandeses, ex-combatente da revolução mexicana de 1910 (como soldado do líder zapatista Pancho Villa), que morreu atropelado aos 29 anos. Sobre ele, o ator escreveu nas suas memórias (*The Original Sin: A Self Portrait*): "Era um gigante ante meus olhos jovens".

Mais do que a afinidade com o personagem central, é um dos temas de *Oriundi* o que mais o atraiu: a reencarnação. "No filme, tenho 93 anos e, de repente, reencontro minha mulher, morta havia sete décadas, mas que revive com a mesma juventude de antes. Somente eu a reconheço, e essa idéia de uma outra vida me atrai bastante. Estou certo de que conheci minha atual mulher muito tempo atrás, sei que estive neste mundo outras vezes." A fé em vidas passadas e em Deus não faz dele o seguidor de uma religião específica: "Não acredito nas religiões que existem hoje. Tenho minha crença particular, que pode ter fundamentos em religiões de todo o mundo, da católica e indiana àquela praticada pelos índios do Amazonas. Respeito todas, faço uma sopa com elas a cada manhã e me entrego a essa mistura".

FOTOS DIVULGAÇÃO

Nascido em 21 de abril de 1915, em uma choupana na cidade de Chihuahua, no México, Quinn mesclou experiências pessoais ao talento que mais tarde lhe renderia o estrelato. Interrogado sobre a técnica de construção de um personagem, exibe como fonte um pequeno livro, *The Art of Dramatic Writing*, de Lajos Egri, que usa quase como um manual. "Neste livro, há 30 perguntas sobre um personagem que me servem de referência toda vez que inicio um trabalho." Ele põe óculos para ler, em voz alta, algumas delas, referentes a idade, sexo, altura, cor da pele e cabelo, postura, defeitos hereditários, classe social, além de um perfil psicológico, que considera frustrações e complexos. "Devo também saber se a pessoa que interpreto é justa, se tem imaginação e qual o seu quociente de inteligência."

Quinn, um dos patriarcas do cinema (à esq.), revela a intimidade com a personagem de *Oriundi* (acima, ao centro)

O intérprete de personagens memoráveis – como o protagonista de *Zorba, o Grego* (de Michael Cacoyannis, 1965) – ainda quer viver Tolstói, Pablo Casals, Picasso e Dom Quixote, além de filmar *Os Velhos Marinheiros*, de Jorge Amado (cujos direitos comprou). "O melhor momento de minha vida é o atual. Envelhecimento e morte me preocupam um pouco. Mas há um ditado que ensina: o que não posso mudar, aceito."

Filme de um só

Anthony Quinn preenche os vazios da trama. Por Flávia Rocha

Oriundi, que nasceu como uma tentativa de recuperar a sorte perdida, ou seja, a sorte que se foi junto com os direitos de *O Carteiro e o Poeta*, que o diretor Ricardo Bravo se viu obrigado a passar adiante (e depois a assistir calado ao sucesso estrondoso do filme em todo o mundo), não consegue o paralelo desejado com o filme italiano. Fala-se muito italiano em *Oriundi*, aliás, mas a história só não é banal porque Anthony Quinn dispôs-se a contá-la, trazendo consigo – para auxiliá-lo e emprestar substância ao que carece dela – toda a galeria de grandes personagens que interpretou em sua vida.

Também Quinn tinha contas a acertar com *O Carteiro e o Poeta*, desde que recusou o irrecusável: o papel de Pablo Neruda, que teria sido tão justo para Quinn como o foi para Philippe Noiret. Essa espécie de rancor – ou lástima – pode ser notado aqui e ali em *Oriundi*. A dramaticidade que se espera, no entanto, fica muito aquém do que se vê num filme que, afinal, tem Anthony Quinn como protagonista. Não por ele. Quinn está brilhante. Nota-se sua satisfação em interpretar um homem mais antigo que ele próprio, talvez mais sentimental. É como se toda a dramaticidade se concentrasse num único personagem, e o resto, um pouco tímido, esperasse o milagre de ser alçado com o personagem a um plano mais elaborado.

Arena movediça

Em *Gladiador*, Ridley Scott faz uma ficção do Império Romano e não escapa das armadilhas do cinema de entretenimento. Por Helio Ponciano

Cena da batalha inicial do filme: plasticidade que se perde

FOTO DIVULGAÇÃO

Pensar na obra de Ridley Scott é relembrar filmes de grande força visual; seu nome parece associar-se imediatamente com cenários pomposos que constroem o futuro ou reconstroem o passado. *Gladiador* – incursão fictícia na história da Roma antiga – mantém a marca do diretor, mas, diferentemente de outros filmes que fez, não deixa impressão mais forte do que um espetáculo de imagens e de efeitos especiais.

De fato, *Gladiador* é diferente de obras como, por exemplo, *Blade Runner* (1982); o novo filme jamais terá uma "versão do diretor" porque foi idealizado, projetado e escrito por produtores. Estes, em geral, querem que muitos vejam seu produto, e não que poucos o leiam, o analisem. *Gladiador* é a história de um destemido general romano, Maximus (Russel Crowe), tido pelo imperador Marcus Aurelius (Richard Harris) como a pessoa mais indicada para substituí-lo no comando de Roma. Mas o filho do governante, Commodus (Joaquin Phoenix), se revolta e toma o poder. Ao conseguir escapar da fúria deste, o general torna-se escravo de um treinador de gladiadores, e é isso que permite que ele vá ao encontro de seu inimigo para vingar-se.

Maximus não é o general que se tornou Spartacus, o Spartacus que se tornou Ben-Hur. Ele não representa nenhum povo ou grupo; sua jornada é particular e individualizada, e ele sonha uma Roma ideal. Crowe chega a abrir caminho, na primeira parte da história, para o desenvolvimento de conflitos e tensões capazes de dar ao filme não apenas apelos visuais, mas também idéias. Este talvez seja o problema de *Gladiador*: ensaiam-se alguns vôos, mas o drama fica no plano rasteiro e não consegue ir além da mesmice. No início, certos diálogos tentam escapar ao clichê, fazer crer que algo sério está por vir; mas a voz do produtor é mais forte, e tudo passa a ser somente coreografia, montagem, computação gráfica, euforia coletiva.

Essa cisão do enredo se dá justamente quando Maximus aceita a proposta de se tornar um gladiador amado pelo público. Seu treinador, Proximo (Oliver Reed), quer voltar ao Coliseu e servir espetáculo em troca de glória; o gladiador, ir a Roma e ajustar as contas com o malvado, muito malvado, tirano. Daí em diante, imagens da cidade e da arena reconstituídas digitalmente, lutas em ritmo alucinante, close nos movimentos de homens e animais fazem esquecer a plasticidade da batalha que abre *Gladiador*. Nenhuma suspensão do tempo ou da ação é mais cabível; o povo quer a diversão da violência, da emoção dos ataques rápidos, dos golpes certeiros e fatais. O destino do filme é o show e o circo de horrores e de violência.

Quando as salas de exibição estiverem cheias, por coincidência ou metáfora indesejada, uma situação irônica vai se estabelecer. Os espectadores tornam-se o povo romano; a tela, o anfiteatro, e o conflito, o embate desigual entre boas interpretações e uma história pouco convincente. De qualquer modo, todos, ao buscar algum significado na trama ou torcer pelo herói, estarão diante do mesmo palco de espetáculos: a arena movediça do cinema de entretenimento.

BRIEFING DE HOLLYWOOD

Conteúdo de Alta Definição

Como as novas tecnologias, agora disponíveis em larga escala, determinam uma nova forma de fazer cinema

Perdidos na poeira de estrelas entre os Oscars e Cannes, alguns dos acontecimentos da mais profunda importância para o presente e o futuro do cinema iluminaram os céus da primavera no hemisfério norte. Como se deram em locais nada glamourosos — uma feira de equipamentos e serviços para televisão, uma pequena sala de exibição de um estúdio, uma rede de cinemas independentes —, poucos veículos, fora os estritamente profissionais, deram a eles a importância que mereciam. E, no entanto, eles pressagiam nada menos que a mais profunda revolução no cinema desde a chegada do som.

Eis os fatos: no encontro National Association of Broadcasters, a Sony anunciou que o protótipo de uma câmera digital de alta definição, capaz de capturar imagens a 24 quadros por segundo — a mesma velocidade da câmera "tradicional" —, havia afinal sido refinado a ponto de ser colocado no mercado. As primeiras seis câmeras — batizadas HDW-F900 e desenvolvidas juntamente com a PanaVision — serão utilizadas nas filmagens do *Episódio 2* de *Guerra nas Estrelas*, que George Lucas começa a rodar em julho, na Austrália.

Lucas, aliás, foi um dos principais testadores do protótipo da HDW-F900. Numa entrevista à revista profissional *Hollywood Reporter*, um porta-voz da Apple revelou que a empresa "está pronta" para colocar no mercado o que seria o primeiro sistema inteiramente digital e portátil de montagem. Já existem sistemas que permitem a montagem digital de imagens — como o Avid, que emprega software Mac —, mas eles começam e terminam com a película de celulóide. O novo sistema — cujo embrião já está disponível no software Final Cut, que roda nos novos iMac DV — seria para um universo cinematográfico inteiramente desprovido de celulóide. "A tecnologia já existe, estamos apenas aguardando a maturação do mercado, o aumento da demanda."

E mais: numa pequena sala de exibição no complexo Sony, a empresa começou a apresentar, oficialmente, a HDW-F900 aos profissionais do ramo, exibindo diversos trailers, curtas e documentários feitos com os protótipos, mais diversos exemplos de imagens capturadas com a antecessora imediata da HDW-F900, a DV-Cam. Os resultados foram considerados "espetaculares". Já no pequeno, mas prestigioso cinema NuArt, em Los Angeles, o diretor Mike Figgis fez a primeira mixagem pública do som de um filme: o seu *Time Code*, rodado em tempo real com quatro câmeras digitais DV-Cam. Não muito longe dali, o diretor italiano Tony Mortillaro estreava seu novo filme, *Pride and Peril*, rodado numa DV-Cam (mas transposto para película 35 mm).

As implicações de todos esses fatos, reunidos como foram no espaço compacto de algumas semanas, são claras: estamos muito perto de uma nova maneira de fazer cinema, mais imediata, mais acessível, muitíssimo mais barata e mais rápida que qualquer alternativa já oferecida — e, mais importante, sem a substancial perda de qualidade de imagem ou de recursos de produção que eram o preço a pagar pela eficiência econômica de todas as opções anteriores.

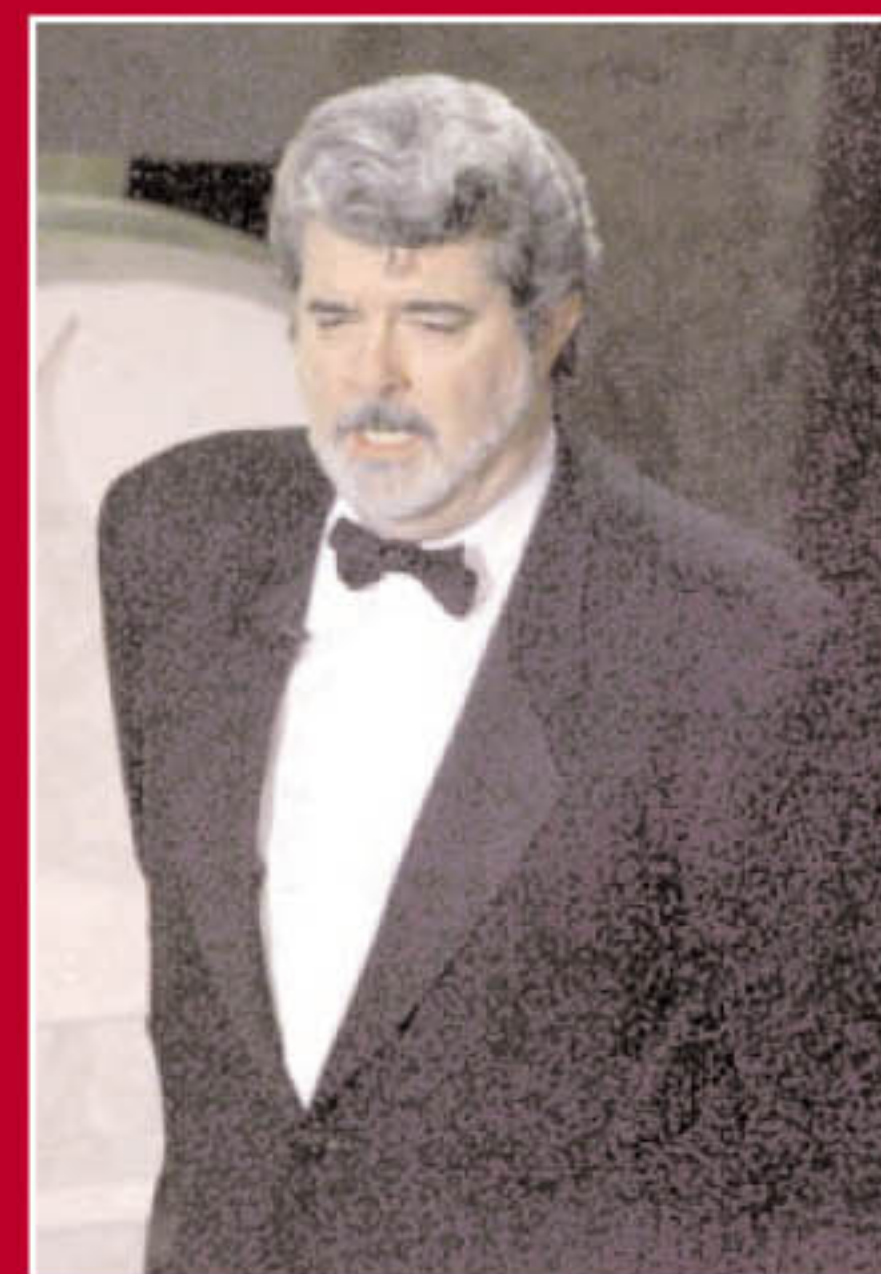
E como forma, necessariamente, determina conteúdo, não é demais imaginar que estamos diante da maior mudança na face do cinema nos últimos cem anos.

George Lucas, que filmará o *Episódio 2* do seu *Guerra nas Estrelas* com a câmera HDW-F900: um dos pioneiros no uso da tecnologia que determinará mudanças de forma e conteúdo nos filmes. Fazer cinema, agora, será um processo mais imediato, barato e acessível

FOTO GETTY IMAGES

Histórias e versos

Ugo Giorgetti retrata o Centro de São Paulo por meio da trajetória de cinco poetas

Ugo Giorgetti, o cineasta de *Sábado*, *Festa* e *Boleiros*, está filmando o documentário *Uma Outra Cidade*, sobre um de seus temas favoritos: o Centro de São Paulo. O roteiro fixa-se num momento específico da história do local, entre 1959 e 1964, quando ali se reuniam intelectuais e artistas em torno dos teatros, dos cinemas, das principais livrarias e lojas de discos. "O Centro exercia a função de centro cultural, como acontece na maioria das cidades", diz Giorgetti.

O filme segue a ótica de cinco poetas – Roberto Piva, Antônio Fernando De Franceschi, Cláudio Willer, Rodrigo de Haro e Jorge Mautner –, na época jovens promissores que andavam pelas ruas do Centro e integravam a sua geografia. Giorgetti diz que não houve uma razão histórica para ter escolhido esses e não outros escritores como representantes de uma geração: "O critério de seleção foi um misto de amizade pessoal e de reconhecimento literário. Não tive a intenção de fazer um manual de poesia, uma resenha historicamente válida".

Para montar o documentário, uma produção da SP Filmes (produtora de Giorgetti) e da TV Cultura, com aproximadamente 50 minutos de duração, o diretor usa cenas de filmes antigos e vasto material fotográfico, além de gravar cenas atuais. – FLÁVIA ROCHA

Mautner: visão de uma época

Evolução documentada

Livro conta o surgimento do cinema e as mudanças de suas técnicas de produção

A curadora francesa Emmanuelle Toulet dedica-se à preservação e à pesquisa sobre as primeiras projeções de cinema. Em *O Cinema, Invenção do Século* (ed. Objetiva, 176 págs., R$ 23,90), ela conta como surgiu e se desenvolveu essa arte, narrando a evolução das técnicas fotográficas de Muybridge e Marey, precursores da animação de imagens, o impacto da exibição do cinematógrafo dos irmãos Lumière em 1895 e os conseqüentes desdobramentos no início do século 20. Nesse período, os progressos técnicos e formais se consolidam com a divisão da criação cinematográfica em gêneros, o crescimento da indústria, a produção de filmes de caráter jornalístico e a preocupação com o desenvolvimento da "dimensão narrativa e emocional" das obras. A qualidade impecável das fotos do livro, em estado estático, leva o leitor a ter o mesmo desejo dos antepassados: a de vê-las animadas. Esse valioso estudo traz ainda indicações bibliográficas, cronologia detalhada e endereços de museus de cinema europeus. – HELIO PONCIANO

Capa e págs. do livro: documento

Sundance no Rio

Um laboratório para roteiristas iniciantes

Parte do Programa Internacional do Sundance – festival americano de cinema independente –, o Laboratório de Roteiros Sundance oferece, a portas fechadas, análises individuais de consultores estrangeiros e brasileiros para roteiristas iniciantes. A quarta edição brasileira, que acontece de 7 a 11 deste mês em Parati, no Rio, traz uma novidade: será precedida pela *Mostra de Roteiros de Cinema* – de 1º a 8, no Centro Cultural Banco do Brasil –, com filmes cujos roteiros foram aperfeiçoados em laboratórios anteriores. "Neste ano, tivemos o recorde de 220 inscritos, mas somente dez roteiros foram selecionados", diz Carla Esmeralda, da Esmeralda Produções, responsável pelo laboratório. "Traremos dez consultores que se preocupem não em dar uma aula, mas em fazer uma investigação profunda do roteiro escrito." Informações pelo telefone 0++/21/220-7090 ou 294-0343. – RENATA SANTOS

O EXPLORADOR DE UNIVERSOS

Em *Verão Feliz*, Takeshi Kitano combina doçura e violência, inverossimilhança e realismo, adulto e criança num *road movie* de ritmo oriental

Por Violeta Weinschelbaum

O pai (Kitano) e o filho: tristes, simpáticos, graciosos, violentos

Não é fácil relacionar-se com a arte oriental. Temos sempre a sensação de que, do Ocidente, só podemos conhecer o Japão por meio de uma imagem construída para exportação. A compreensão cabal e complexa da cultura parece demasiado distante e difícil de alcançar: qualquer tentativa parece vã; qualquer resultado, artificial. Todavia, alguns traços recorrentes começam a criar um imaginário que construímos à medida que nos deparamos com os diferentes núcleos de informação. Assim, a cultura dos desenhos animados japoneses, com seus movimentos violentos e ao mesmo tempo pausados, impõe uma estética da luta; o design nos despoja; a hipertecnologia, erigida pelas multinacionais, inventa um futuro que coexiste com o presente. De outro lado, a tradição: a cultura milenar, as gueixas, a visão ocidental da seda e da submissão (*Madama Butterfly*). Também a literatura: os haicus, as rengas, as imagens simples e belas, a natureza. Se pararmos para pensar conscientemente nessa conjunção de traços, sabemos que o Japão não pode ser isso, que as regras dessa sociedade nos escapam, que o excesso de trabalho ou o sushi não são modas, mas pertencem a outras necessidades e a outro modo de pensar.

Mas, ainda que talvez por uma redução nossa, os filmes de Takeshi Kitano parecem amalgamar todos esses elementos isolados, frutos de momentos e realidades aparentemente diferentes. Criam uma atmosfera em que convivem a violência e o haicu; o silêncio, o vazio e a superpopulação; a tradição, o rito e as conseqüências da tecnologia; o brilho das cores e a submissão da mulher. *Verão Feliz* é um relato em que Kitano (entre o *road movie*, o sarcasmo e a reflexão) constrói uma lógica interna, regras legíveis apenas no universo desse filme. Assim, a cenas de terrível violência emocional (uma luta em que, como nos é sugerido, morre um personagem pelo capricho de outro) sucedem o silêncio, a calma, as imagens ingênuas, lentas e cuidadas do haicu: uma lagarta, durante longuíssimos segundos, acomoda seus anéis sobre uma folha verde.

Em *Hanna-bi, Fogos de Artifício*, filme anterior de Kitano, os quadros que o personagem principal pintava contribuíam para uma construção de trama filtrada por uma psicologia. Em *Verão Feliz*, por momentos, uma série de vinhetas, como polaróides – em leve movimento –, antecipam o desenvolvimento do relato. A história é simples: um adulto, Kitano no papel de Kikujiro, acompanha um menino em busca da mãe, a quem não conhece. Essa viagem é, sem dúvida, inverossímil, estruturada em torno dos caprichos de um homem e dos limites de sua paciência. Todavia, o olhar do menino estabiliza o relato e neutraliza o ridículo em favor da reflexão e do assombro.

Os acontecimentos são infinitos, tristes, angustiantes, simpáticos, graciosos, violentos, carinhosos, cotidianos, inverossímeis, infantis, ingênuos. No caminho, na sucessão, é possível compreender duas psicologias, dois mundos, duas maneiras de iniciar as relações humanas. De Tóquio ao mar e dali a Tóquio. O filme é uma viagem num sentido mais amplo que o do deslocamento dos personagens.

Verão Feliz, de Takeshi Kitano. Com Takeshi Kitano, Yusuke Sekiguchi, Great Gidayu, Nezumi Imamura, Rakkyo Ide. Até o fechamento desta edição, a previsão era de que o filme entrasse em cartaz no fim de maio

Os Filmes de Junho na Seleção de BRAVO!

Edição de Ana Maria Bahiana (*)

	TÍTULO	DIREÇÃO E PRODUÇÃO	ELENCO	ENREDO	POR QUE VER	PRESTE ATENÇÃO	O QUE JÁ SE DISSE
NO BRASIL	**O Mundo de Andy** (*Man on the Moon*, EUA, 1999), 1h58. Biografia.	Direção: Milos Forman, em seu primeiro filme desde *O Povo contra Larry Flynt*. Produção: Jersey Films/Universal Pictures.	**Jim Carrey** (*foto*) como o protagonista, mais Courtney Love, Paul Giamatti e Danny De Vito (que também produz o filme, juntamente com Michael Stipe, vocalista da banda R.E.M.).	A vida de Andy Kaufman (Carrey), artista bizarro que, de alguma forma, revolucionou a comédia nos Estados Unidos dos anos 70-80. De Vito é o seu agente, Giamatti é o parceiro/escritor, e Love, a namorada.	Por Kaufman. É uma das figuras mais interessantes do show biz americano. O resto do mundo conheceu apenas o lado mais superficial de sua obra, nas séries de TV *Taxi* e *Saturday Night Live*.	Em Jim Carrey, que consegue atenuar alguns de seus cacoetes. E na trilha produzida e tocada por Michael Stipe, fã apaixonado de Kaufman (a canção *Man on the Moon*, do R.E.M., inspirou o roteiro de Alexander e Larry Karaszewski, os mesmos de *Larry Flynt* e *Ed Wood*).	"*O Mundo de Andy* é uma experiência brilhante e maniacamente engraçada, mas qualquer pessoa que espere do filme a chave para o enigma de Andy Kaufman vai sair profundamente decepcionado." (*Entertainment Weekly*)
NO BRASIL	**Asterix e Obelix contra César** (*Astérix et Obélix contre César*, França, Itália e Alemanha, 1999), 1h49. Fantasia.	Direção: Claude Zidi, que também assina o roteiro. Gérard Lauzier escreveu os diálogos. Produção: Katharina, Melampo Cinematografica, Bavaria Entertainment, entre outros.	**Christian Clavier** e **Gérard Depardieu** (*foto*) como a dupla Asterix e Obelix. Roberto Benigni é o militar romano Lucius Detritus, e Gottfried John interpreta Júlio César.	As tentativas frustradas do exército romano de civilizar uma aldeia bárbara que tem como heróis o esperto Asterix e o bonachão Obelix. A comunidade resiste ao arsenal romano porque conhece o segredo de uma poção mágica capaz de multiplicar a força de seus soldados.	Para conferir se o filme mantém a mesma atmosfera, graça e astúcia que fizeram a história de sucesso dos quadrinhos de René Goscinny e Claude Uderzo. Para os aficionados de Asterix, este é, obviamente, um grande acontecimento.	Na riqueza visual: cenários, figurinos, efeitos especiais – que figurariam comodamente em uma obra de Hollywood, mas que chamam a atenção num filme francês.	"O pequenino Asterix e seu inseparável amigo de confissões e bravatas, o gordo simpático Obelix, eram tão solitários no seu combate ao Império Romano, no ano 50 a.C., quanto o são hoje no confronto com o império norte-americano." (**BRAVO!**)
NO BRASIL	**Aimée & Jaguar** (Alemanha, 1999), 2h05. Drama.	Direção: Max Färberböck. Roteiro: Max Färberböck e Rona Munro.	**Maria Schrader** e **Juliane Köhler** (*foto*), Johanna Wokalek, Hike Makatsch, Elisabeth Degen e Detlev Buck.	A história de amor entre duas alemãs, em 1943, em plena Segunda Guerra Mundial. Uma é casada com um soldado nazista e mãe de quatro filhos; a outra, judia e engajada na resistência. Baseado no livro de Erica Fischer, que conta a vida real de Felice Schragenheim e Lilly Wust.	Pelas duas protagonistas, antes de mais nada. Ambas ganharam o Urso de Prata no Festival de Berlim de 1999.	Na reconstrução do caos do fim da guerra na Alemanha. O filme, além do romance narrado, centra-se nesse sentido histórico.	"A história real de um breve mas intenso caso de amor lésbico entre uma conservadora dona de casa alemã e uma audaciosa judia de uma organização clandestina de resistência em Berlim." (Derek Elley, *Variety*)
NO BRASIL	**Cronicamente Inviável** (Brasil, 2000), 1h41. Drama.	Direção: o paranaense Sérgio Bianchi, diretor, entre outros, do média-metragem *Mato Eles?* (1982) e do longa *Romance* (1988). Produção: Agravo Produções Cinematográficas e Riofilme.	Cecil Thiré, **Betty Goffman** (*foto*), Umberto Magnani, Daniel Dantas, Dan Filip Stulbach, Dira Paes, Zezé Mota, Rodrigo Santiago, Cosme dos Santos, Leonardo Vieira, entre outros.	O drama pessoal e social de homens e mulheres de diferentes classes, profissões e regiões do Brasil. Aparentemente desconectados uns dos outros, eles encontram um ponto em comum num sofisticado restaurante em São Paulo.	Pela polêmica. Sérgio Bianchi é um diretor que expõe seus pontos de vista de forma violenta e cética. Ele levanta – nem sempre num tom "agradável" – questões cruciais sobre a situação social do país.	Na interpretação dos atores. De uma forma geral, eles souberam encarnar, sem exageros, personagens que oscilam entre o patético e o violento.	"Ninguém se salva, nem mesmo o filme... O que o torna brilhante." (Marcelo Coelho, *Folha de S.Paulo*)
NO BRASIL	**O Dia da Caça** (Brasil, 1999), 1h53. Suspense.	Direção: Alberto Graça, que foi produtor-executivo de filmes como *Getúlio Vargas*, de Ana Carolina (1974), e *A Queda*, de Ruy Guerra (1976). Em 1981, fez seu único longa como diretor, *Memórias do Medo*. Produção: MPC & Associados.	**Marcello Antony**, a francesa **Barbara Schulz** (*foto*), Paulo Vespúcio, Jonas Bloch, Felipe Camargo e outros.	Afastado há quatro anos do tráfico, Nando (Antony) é pressionado por um delegado (Bloch) a buscar 30 kg de cocaína na Colômbia e servir como isca para prender o seu mentor, chefe do tráfico. Acompanhado de um travesti (Vespúcio), voltando por um rio amazônico, descobre que foi traído.	Pelo gênero. *Thrillers* à brasileira usam uma linguagem importada, que pode dar num resultado competente ou descambar. O roteiro é do diretor e de Leopoldo Serran.	Na trilha sonora de Armênio Graça, irmão do diretor do filme, que dá a correta dimensão ao suspense que pontua a trama.	"O cinema brasileiro tem pouca tradição em filmes de gênero. O policial, por exemplo, tem presença esporádica na longa ficha da cinematografia nacional. E foi com disposição de admirador da narrativa que o diretor mineiro Alberto Graça se aventurou a realizar *O Dia da Caça*." (*O Globo*)
NO BRASIL	**Através da Janela** (Brasil, 2000). Drama.	Direção: Tata Amaral, no longa que segue o elogiado *Um Céu de Estrelas*. Produção: AS Produções.	**Laura Cardoso** (*foto*), mais Fransérgio Araujo, Leona Cavalli e Ana Lúcia Torre.	Enfermeira aposentada (Laura Cardoso) vive uma relação cheia de ambigüidade, que não dispensa uma certa pulsão erótica, com o filho desempregado (Fransérgio Araujo). Uma terceira pessoa, que faz telefonemas misteriosos para o rapaz, muda o rumo dos acontecimentos.	Para conhecer o novo cinema urbano nacional. O filme, independentemente de sua irregularidade, é um produto típico dessa vertente.	Na excepcional atuação de Laura Cardoso, uma personagem angustiada por sufocar sentimentos proibidos, responsável pelos melhores momentos de uma trama algo insossa.	"O roteiro – assinado pela própria cineasta, por Jean-Claude Bernardet e por Ferando Bonassi – prefere sugerir a dizer claramente, o que não é certo nem errado, em princípio. Depende de como se faz. Em *Através da Janela*, o resultado é derrapante." (**BRAVO!**)
NO BRASIL	**South Park** (*South Park – Bigger, Longer and Uncut*, EUA), 1h21. Animação/sátira.	Direção: Trey Parker e Matt Stone, que também criaram a série na qual o filme se baseia (e fornecem a maior parte das vozes para os personagens). Produção: Paramount/Warner Bros.	Além de Matt e Trey, as vozes de Isaac Hayes, Winona Ryder, Minnie Driver, Brooke Shields e os irmãos Baldwin.	Numa idílica cidade das montanhas, um grupo de crianças fica obcecado com um desenho animado repleto de palavrões. Ao descobrir que o desenho foi produzido no Canadá, pais e cidadãos irados conclamam o governo americano a declarar guerra ao país vizinho.	Não pela animação, que é propositalmente tosca, mas por seu conteúdo absolutamente subversivo, que encara de frente o puritanismo e a hipocrisia americanos.	Nas canções de Marc Shaiman, que são ao mesmo tempo uma sátira precisa e uma homenagem consumada aos grandes musicais de outrora – e uma delas, a hilariante *Blame Canada*, foi indicada para o Oscar.	"A realidade dos fatos para uma criança de 10 anos em choque com a hipocrisia dos adultos fornece material de sobra para este filme muito obsceno e muito engraçado." (*The New York Times*)
NO BRASIL	**Fantasia 2000** (EUA), 1h15. Animação/musical.	Direção: James Algar, Gaëtan Brizzi. Produção: Walt Disney Pictures.	Mickey, Donald, um soldado de chumbo, baleias voadoras e outros personagens fantásticos, mais apresentadores que incluem Steve Martin, Itzhak Perlman, Quincy Jones e Bette Midler.	Retomada da idéia de *Fantasia*, desenho da Disney de 1940, com interpretações visuais, em animação, de peças clássicas como *Os Pinheiros de Roma*, de Respighi, *O Pássaro de Fogo*, de Stravinsky, e *Pompa e Circunstância*, de Elgar, mais o segmento *O Aprendiz de Feiticeiro*, do filme original, restaurado.	Pelo visual. É uma animação tradicional da mais alta categoria, criada originalmente para o superformato IMAX. Kitsch em muitos momentos – como o filme de seis décadas atrás –, mas ainda assim um espetáculo.	Nas imensas variações de estilo entre os animadores de cada seqüência, do traço funky e nervoso de Eric Goldberg para *Rhapsody in Blue* ao lirismo new age de Hendel Butoy e suas baleias intergaláticas em *Pinheiros de Roma*.	"*Fantasia 2000* tem seus momentos de brilho e fascínio, mas é sobretudo um compêndio de atitudes e estilos Disney, mais voltado para o passado que para o futuro." (*The New York Times*)
NO BRASIL	**Dinossauro** (*Dinossaur*, EUA), 1h25. Animação/aventura.	Direção: Eric Leighton, Ralph Zondag. Produção: Walt Disney Pictures.	As vozes originais de D. B. Sweeney, Julianna Margulies, Alfre Woodard, Della Reese, Ossie Davies.	Terra, final do período mesozóico: criado por uma família de lêmures, um iguanodonte se torna o líder de várias espécies de animais ameaçadas pelos violentos fenômenos meteorológicos e ecológicos causados pela queda de um meteoro gigante – que, a longo prazo, causará a extinção dos dinossauros.	Esta é uma sensacional combinação de animação digital de última geração e belas paisagens naturais (mesma técnica empregada pela bem-sucedida série *Walking with Dinosaurs*, da BBC), mais um roteiro primoroso, que torna temas difíceis como morte e extinção acessíveis até a crianças pequenas.	Na técnica: *Dinossauro* é o primeiro filme produzido pelo novo estúdio 100% digital da Disney. E as informações científicas são estritamente corretas.	"Uma jogada arriscadíssima para a Disney, que investiu US$ 140 milhões para construir o novo estúdio e produzir este filme – mas, no final, uma vitória dupla com um filme triunfante e um estúdio que é o padrão da produção digital." (*Wall Street Journal*)
NO EXTERIOR	**Love and Basketball** (EUA), 1h58. Romance/esporte.	Direção: a estreante Gina Prince-Bythewood, também roteirista. Produção: 40 Acres & Mule Filmworks/New Line.	**Sanaa Lathan** (*foto*), Omar Epps, Alfre Woodard.	Num bairro de alta classe média negra de Los Angeles, nos 80, uma menina (Lathan) cresce admirando Magic Johnson e sonhando em ser jogadora de basquete – um projeto aparentemente impossível. Epps é o melhor amigo e parceiro de jogo que, aos poucos, se transforma em algo mais.	Pelo tema, que foi poucas vezes retratado no cinema: o esporte do ponto de vista feminino, com todas as suas complicações amorosas e sexuais.	Nos jogos de basquete, filmados com o conhecimento e o ardor de alguém que, como Gina, foi atleta universitária do esporte.	"Um filme encantador, que se ilumina nos pequenos detalhes, coisa rara para uma obra de estreante." (*The New York Times*)

FOTOS DIVULGAÇÃO

(*) Com Redação

Entre o pop e o zen

O arqueiro do som Ryuichi Sakamoto lança dois discos e fala, em entrevista exclusiva a BRAVO!, sobre a cavalheiresca arte da música

Por Tania Menai, de Nova York

No ano passado, um comercial de 30 segundos foi criado para divulgar um tônico revigorante pela televisão japonesa. O desempenho das vendas do produto não foi divulgado, mas a trilha sonora do comercial, lançada num single a pedido do público, vendeu cerca de 1,5 milhão de cópias só no Japão. Trata-se de um solo de piano intitulado *Energy Flow*. Durante oito semanas seguidas, a faixa se manteve no primeiro lugar de audiência e, por quatro meses, na lista das dez músicas mais procuradas. Para a indústria fonográfica local, um recorde no gênero instrumental-solo. Considerando-se que o compositor e pianista de *Energy Flow* é ninguém menos do que o japonês Ryuichi Sakamoto, o episódio é compreensível.

Aos 48 anos, e depois de navegar por todos os mares da música, do tecno à ópera, Sakamoto volta às bases: o piano acústico. *Energy Flow* abre seu mais novo CD, *Back to the Basic*, divulgado simplesmente como *BTTB*. Com 16 solos, o disco foi apontado pela revista *Billboard* como um dos dez principais lançamentos japoneses do ano passado. Numa ação incomum, o mercado mundial distribuiu um novo disco paralelo do músico: a coletânea *Cinemage*, a primeira editada fora do Japão.

Venerado por cinéfilos, Sakamoto ganhou evidência como autor de trilhas de filme memoráveis. Sua música colaborou para o sucesso de filmes de Nagisa Oshima (*Furyo* —

FOTO HIROSHI NOMURA/DIVULGAÇÃO

Turnê mundial, estréia operística e nova trilha no cinema: Ryuichi Sakamoto, o celebrado compositor japonês e inquieto músico do mundo, prefere ação à meditação

Em Nome da Honra, em que contracena com David Bowie) e Bernardo Bertolucci (*O Último Imperador*, *O Pequeno Buda* e *O Céu que nos Protege*). Suas parcerias no cinema incluem Peter Kaminsky (*O Morro dos Ventos Uivantes*), Almodóvar (*De Salto Alto*), Oliver Stone (*Wild Palms*) e Brian de Palma (*Olhos de Serpente*). Mais recentemente, musicou o novo filme de Nagisa Oshima, o aguardado *Gohatto* (Tabu), exibido em Cannes.

Cinemage reedita alguns de seus temas mais célebres no cinema (*O Último Imperador* rendeu-lhe um Oscar, um Grammy e um Golden Globe) e algumas raridades de sua música aplicada, como a abertura *El Mar Mediterrani*, composta em 1992 para a Olimpíada de Barcelona e representada pelo grupo de teatro catalão La Fura dels Baus. Seu sucesso como músico de cena, ele associa a um só fator: convicção no ato de compor. Segundo afirma, a adequação entre situação dramática e sonorização depende menos de fórmulas predefinidas do que de decisões puramente subjetivas: "Não existe uma conexão direta entre música e cena", diz.

No ano passado, Ryuichi Sakamoto ganhou a seleta audiência do teatro lírico com a ópera *Life: The Opera* (disponível em álbum quádruplo), produção estreada em Osaka e em Tóquio. Os ingressos sumiram em quatro horas. "Pretendo levá-la à Europa, Estados Unidos e, quem sabe, Brasil", diz. Cidadão do mundo, quatro filhos, com idade entre 27 e 9 anos, o músico vive no circuito Tóquio–Nova York. Imprevisível e camaleônico, pode ser visto como ator (é o protagonista de *Furyo* e figura no videoclipe *Rain*, de Madonna) ou como modelo de desfiles da Barneys e da Gap, em Nova York.

Empenhado na difusão dos novos lançamentos, no início do ano o músico saiu em turnê mundial, divulgando *BTTB* em recitais (em geral, esgotados) por toda Ásia, Europa e Estados Unidos. Sua vinda ao Brasil está prevista para setembro. Nesta entrevista exclusiva a **BRAVO!**, Sakamoto fala sobre música brasileira e Tom Jobim, cinema e multimídia, academia e universo pop. Multiinstrumentista e músico de estúdio notório pela produção digital, Sakamoto hoje apóia a estética "pós-tecno" e reforça seu ponto de vista em favor da mestiçagem cultural: "Não divido o mundo em dois", diz. Leia, a seguir, principais trechos da entrevista.

BRAVO!: Qual a sua relação com a música brasileira?

Ryuichi Sakamoto: Minha primeira relação foi com a bossa nova, quando eu tinha 15 anos e cursava o colegial. Desde aquela época escuto jazz e os mestres da bossa nova. Depois conheci Caetano, que me apresentou a diversos músicos brasileiros, como Marisa Monte, Gilberto Gil, Jacques Morelenbaum. Infelizmente, não tive a chance de conhecer Tom Jobim, mas um ano depois da morte dele visitei sua casa no Rio, em presença da viúva, Ana. Entrei em seu escritório e me deparei com dois pianos Yamaha. Há uma atmosfera fantástica naquele escritório. Reparei que sobre um piano havia partituras de Chopin e, sobre o outro, do impressionista Debussy, o que é bastante compreensível. Então comecei a tocar um pouco de Chopin, um pouco de Debussy e algumas composições minhas. Acho que foi a primeira vez que Ana escutou minha música. Ela ficou bastante impressionada e disse que, mesmo sem Jobim e eu termos nos conhecido, pertencemos a mesma família musical. Aquela foi uma noite formidável.

Clássico, futurista, tradicional, múltiplo. Com *Back to the Basic*, Sakamoto volta ao piano-solo: disco e turnê coincidem com distribuição mundial da coletânea *Cinemage* (na pág. ao lado)

FOTO HIROSHI NOMURA/DIVULGAÇÃO

Como é seu processo de criação?

As idéias aparecem a qualquer hora, mesmo quando estou dormindo. Às vezes posso estar andando pelas ruas, comendo num restaurante ou dirigindo. Tenho sempre de estar pronto para quando elas vierem. Por exemplo, deixo um caderninho ao lado da cama, caso elas surjam durante a noite. O pior é quando estou dirigindo; deixo sempre um gravador digital no carro. Já que não posso escrever ao volante, vou falando. Caso contrário, eu esqueço. Mantenho o meu estúdio no porão do meu apartamento, tanto em Nova York quanto em Tóquio. Ambos os estúdios têm equipamentos idênticos, e os abasteço com as mesmas informações. Muitas vezes acordo durante a noite com uma idéia e desço imediatamente para o estúdio para experimentá-la.

Como é trabalhar para diferentes formas de mídia?

Minhas idéias não são necessariamente musicais. Às vezes são notas de uma melodia, outras são mais abstratas. Às vezes elas cobrem diferentes formas de arte, incluindo a mídia visual. Na verdade, gosto de coisas novas.

Como cinema...

Quando compus a primeira trilha para cinema, eu não tinha idéia de como era o processo. Então experimentei diversas músicas para diferentes cenas. Todas fizeram sentido, o que significa que não existe uma conexão direta entre música e cena. Tudo depende de você e dos seus padrões, intuições e idéias. Você pode colocar qualquer música numa cena, mas você deve encontrar uma razão para isso. É preciso estar convencido de que aquela é a música certa para o filme.

Alguma das trilhas o marcou de forma especial?

Adoro compor para Bertolucci. Mas a composição que me deu mais prazer foi a que escrevi para *Love Is the Devil*, um filme britânico sobre Francis Bacon, dirigido por John Maybury e lançado há dois anos. O diretor me deu total liberdade. É diferente de uma trilha para um grande filme romântico. A música do filme é toda minha, diz respeito à minha intimidade e privacidade. Ela é estranha, muito diferente, abstrata. Alguns devem achar que isso nem é música. Mas eu gosto.

Nem todos os diretores dão essa liberdade...

Verdade. Cada um trabalha de uma forma diferente e alguns são bastante meticulosos.

O que você pensa da música eletrônica?

Fiz tanto esse tipo de música que cansei. Entendo o prazer que a nova geração tem por ela — os jovens não têm de ensaiar muito nem precisam estudar muito. Tudo é feito num laptop. "Legal!".

E o mercado de música de hoje é basicamente direcionado aos jovens...

Totalmente. E o que se entende por juventude hoje são adolescentes de 13, 14 anos. A tendência é de a idade baixar ainda mais.

A música ocidental influencia a oriental e vice-versa?

Entendo a curiosidade das pessoas por esse assunto, mas eu não sei onde o mundo deve ser dividido em dois. Onde é a fronteira? Na Índia? Na Turquia? No Irã, Iraque, na Arábia Saudita? Não há uma cultura singular no mundo, todas as culturas são misturadas. Como no Brasil, há mistura de índios com europeus e africanos. É a mistura que cria tudo. Não corto o mundo pela metade.

Mas e a música japonesa, por exemplo?

O caso do Japão é uma questão meio complicada que tem a ver com a história. O país ficou fechado por 300 anos durante a era dos samurais. Há 150 anos os americanos foram para lá e abriram o país. Eles acabaram destruindo a tradição nacional. Os japoneses passaram a achar que tudo o que era americano era ótimo e o que era japonês era ruim — fosse na área da música, da dança, etc. Eles arruinaram uma longa história cheia de tradições. Anos depois, os japoneses voltaram a ser um pouco mais nacionalistas. Mas aí aconteceu a Segunda Guerra, e o Japão perdeu. Então, vieram os americanos novamente e a coisa se repetiu: "Os americanos eram os melhores". Nada que era japonês prestava; nem a música, nem o estilo de vida, nada. Nasci em 1952, sete anos depois do fim da Segunda Grande Guerra. Cresci sem escutar música japonesa. A única coisa que se ouvia era música americana. Assim foi com toda a minha geração.

Ainda é assim?

Acho que na década de 70 os japoneses começaram a se voltar um pouco mais para a música local. Acredito que,

da mesma forma, a bossa nova tampouco seja acessível a muitas pessoas no Brasil.

Onde mora a sua família?

Em ambas as cidades. Meu filho mais novo tem 9 anos e está na escola, então eu fico mais tempo em Tóquio. Em setembro, ele vem estudar em Nova York, então passarei mais tempo aqui. Temos de nos adaptar aos calendários das crianças.

Alguma das crianças seguiu a carreira musical?

Minha filha de 19 anos lançou seu primeiro CD de rock no fim do ano passado, em Tóquio.

O seu talento é alguma herança familiar?

Não, ninguém foi músico profissional. Não sei de onde vem o meu jeito para música. Minha mãe tocava piano e gostava muito de música. Comecei a tocar no jardim de infância, onde todas as crianças tinham aula de piano – acho que foi por isso que a minha mãe escolheu aquela escolinha. O ensino era bastante liberal; Yoko Ono, por exemplo, estudou lá. Depois do jardim de infância, formei uma turma somente para estudar piano. Mas, quando chegamos à 5ª série, eu era o único restante da classe. Minha professora costumava me levar para um professor de composição na faculdade, na qual mais tarde vim a me formar. Esse professor me fez estudar composição – minha intenção não era ser compositor. Mas acabei fazendo uma prova, passei e assim tudo começou.

É possível ser bom músico sem ter uma formação acadêmica?

Existem diversos bons músicos sem formação clássica. Eu sou uma exceção. Meu apelido é "professor", por eu ter uma formação técnica. Mas isso não é necessário. Em primeiro lugar, os músicos costumam ir para escolas de arte e depois para escola de música. Se você quer aprender música clássica, aí sim, é claro, é necessário ir para a escola. Acabei não estudando nada na universidade. Aprendi muito com a convivência com meus professores, mas na verdade o que aprendi sobre música foi estudando sozinho.

Que música você escuta em casa?

Escuto todo tipo de música; é difícil apontar uma ou outra. No momento estou escutando muita música pós-tecno, as músicas dos anos 90. Não sou muito ligado à música dessa década, mas nesse período surgiram algumas bandas espalhadas pelo mundo que estão fazendo músicas bastante peculiares; elas são quase sem pulso, beirando a abstração. Parece com a música contemporânea erudita dos anos 50-60 – mas a atual tem algo de pop também. Ainda escuto muita música sul-americana, paquistanesa, indiana, africana ou indígena.

Quais são seus próximos planos?

Terminei há pouco minha turnê de piano-solo pela Europa e Ásia. Tive um momento muito especial quando toquei na Coréia. A cultura japonesa foi banida na Coréia durante 50 anos. Essa foi a minha estréia com os coreanos. E foi a primeira vez que eles escutaram a minha música. Isso me entusiasmou muito. Vou voltar para a Europa em julho para participar de alguns festivais, sigo para Istambul e, em setembro, vou a São Paulo fazer alguns shows com Caetano. Ao mesmo tempo, Jaquinho (*Jaques Morelenbaum*), sua mulher, Paula, e eu temos conversando bastante sobre a idéia de gravar músicas inéditas de Tom Jobim. A idéia é gravá-las na própria casa do Jobim. É uma casa rodeada pela natureza. Vai ser um trabalho bem bonito.

Na música nômade de Ryuichi Sakamoto não há corporativismo possível. World music, como rótulo, não o interessa. Nem classificações de gêneros. Associado a tendências eletrônicas inovadora nos anos 70, Sakamoto chegou ao sucesso triunfal no cinema, na década seguinte, com partituras sinfônicas de grande força retórica.
É quando parte para superproduções pop voltadas ao diálogo multicultural

FOTO HIROSHI NOMURA/DIVULGAÇÃO

Múltipla Individualidade

Integração de diferenças culturais transfigura a música e a imagem de Ryuichi Sakamoto. Por Regina Porto

O mais celebrado músico do Japão é também o mais rebelde filho da restauração Meiji, a grande colisão cultural com o Ocidente no segundo pós-guerra. Desde o início de sua atividade profissional, há três décadas, Ryuichi Sakamoto fez opções pelos extremos. De um lado, a renegada cultura ancestral de seu próprio país. De outro, as experiências estrangeiras de maior ruptura e sem fronteiras. A música deu a ele várias faces. E uma só máscara, que se transfigura, meio andrógina, meio andróide, com seus desproporcionais olhos grandes de quadrinhos japoneses. Sakamoto é, primeiro, a evidência da própria nacionalidade. Depois, do próprio nomadismo.

Culto e com *background* na academia (é graduado em composição e mestre em música eletrônica), Sakamoto pilotou, no fim dos anos 70, a Yellow Magic Orchestra, ícone tecnopop do mesmo porte e influência da robótica banda alemã Kraftwerk. Já nos primeiros cinco anos de carreira, Sakamoto ganhou fama mundial como papa da música de estúdio. Os 11 discos da YMO dariam base para futuras tendências eletrônicas do mundo rave – a música house, tecno e trance, o minimalismo ambiental. Sakamoto queria mais.

Em meados da década seguinte, o músico parte para grandes projetos sinfônicos e conhece o sucesso triunfal no cinema com as trilhas de *Furyo* (1983), de Nagisa Oshima, e *O Último Imperador* (1987), de Bertolucci. É sua consagração como melodista. A música de *O Último Imperador*, parceria com David Byrne e Cong Su, foi premiada pela Academia. Mas é *Furyo* a metáfora máxima de Sakamoto. Na batalha psicológica entre um oficial japonês e um prisioneiro inglês, travada até o amor, o músico projeta algo maior: a vulnerabilidade de qualquer traçado fronteiriço.

A partir daí, a miscigenação presente nas superproduções pop da década de 80 – *Futurism Guy*, *Neo Geo*, *Beauty* – é radical. São álbuns de convivência: o pulso obsessivo e dançante da base digital sustenta vozes tradicionais do Japão, melismas vocais do Oriente Médio e canto griot senegalês, guitarras hispânicas e cítaras e tablas indianas, a percussão africana do grupo Farafina e os solos de Naná Vasconcelos – mais um toque de futurismo italiano e um pouco de bossa brasileira.

Mutante e exuberante, na música de Sakamoto não há corporativismo possível. World music, como rótulo, não o interessa. Nem classificações de gêneros. No Brasil, identificou parceiros regulares em Arto Lindsay, Caetano Veloso, Jaques Morelenbaum e Marisa Monte. Na Espanha, identificou-se com a violência épica e estética do grupo catalão La Fura dels Baus. Na sua trajetória, arte e política vão ficando naturalmente menos distantes.

O disco anterior de Sakamoto – *Discord* (1998), com DJ e orquestra – é um manifesto contra a fome na África. Traz declarações de gente como Laurie Anderson, David Byrne, Patti Smith e Bertolucci sobre o eventual sentido da palavra "salvação" no mundo atual. No começo de 2000, o músico marca posição ao aderir ao *Jubileu*, programa da Igreja Católica e movimento internacional pró-anistia da dívida externa dos países pobres. Resta respirar. Os novos e simultâneos lançamentos – *Cinemage*, coletânea de suas trilhas mais marcantes em regravações ao vivo, e *Back to the Basic*, repertório de piano-solo com que tem excursionado pelas principais salas de concerto do mundo – são um retorno à interioridade.

No autoral e nostálgico *BTTB*, embora pela primeira vez em solos de piano (incluindo piano preparado), Sakamoto parece se deixar ouvir pouco. Engano: esse é seu reencontro com a música primordial de Satie, Debussy, Chopin, Schubert e Cage, compositores decisivos na sua formação. Mais delicado, oriental e essencialmente Ryuichi Sakamoto, impossível.

A seleção orquestral de *Cinemage*, nos seus momentos óbvios e nos raros, é mais contundente. E de novo reforça a carga emocional de suas trilhas ("acompanhamento aural para eventos visuais"), música com a força retórica dos poemas sinfônicos. Sakamoto possui o dom de estabelecer um diálogo natural e imediato com a imagem. É música evocativa, que amplia a visão. E sensibiliza os canais da percepção para vivências excepcionais. A moral humana (*Forbidden Colours*), a tragédia histórica (*The Last Emperor*), o êxtase espiritual (*Little Buddha*), o conflito obsessivo (*Wuthering Heights*), a aventura imaginária (*Replica*), o épico ritual (*El Mar Mediterrani*) correspondem, nessas faixas, a limites da experiência. Nem sempre fáceis às palavras, às imagens, ao pensamento. Mais permeáveis, porém, à música. Quando se é um bom tradutor.

Ashkenazy (na foto, à esquerda) é um crítico implacável que exige dos instrumentistas o mesmo rigor que marca sua carreira como pianista

FOTO HOMER SYKES/CAMERA PRESS

Artilharia sem pausa

Vladimir Ashkenazy, o maestro e pianista russo que se exilou de seu país há três décadas, vem a São Paulo com a Filarmônica Tcheca e prega, em entrevista exclusiva, a vigília ortodoxa da crítica política e musical

Por Luis S. Krausz

A ligação de Vladimir Ashkenazy com sua Rússia natal é marcada por uma forte ambivalência. De um lado, está a paixão pelo grande legado espiritual do país e, em especial, por seus compositores: Scriabin, de quem Ashkenazy merece o título de um dos maiores conhecedores, Rachmaninoff e Prokofiev, mas também compositores considerados menores, como Borodin, Taneiev e Liadov. De outro lado, está sua repulsa tanto pelo comunismo — para ele um grande equívoco histórico cujas conseqüências desastrosas perdurarão por muito tempo — quanto pelo "capitalismo de bandidos" (nas suas palavras) que se instalou no país na última década. A Rússia, para ele, tornou-se um lugar onde a noção de sociedade é virtualmente inexistente e de uma oligarquia que trata de agarrar para si tudo o que pode.

De mãe ortodoxa russa e batizado nessa igreja, Ashkenazy tem do pai o sobrenome judaico, que já o impediu de participar de uma apresentação pública na Rússia, na época do infame "complô dos médicos", encenado por Stálin em 1952. Vivendo no Ocidente desde a década de 70, quando fugiu da vigilância da KGB no meio de uma turnê pela Europa ocidental, Ashkenazy foi considerado um dos maiores pianistas do século 20 pelos organizadores da série de CDs *Great Pianists of the 20th Century*. Não bastasse, ele é também um dos mais destacados regentes da atualidade e é nessa condição que se apresenta no Teatro Alfa, em São Paulo (nos dias 12 e 13), à frente

da Orquestra Filarmônica Tcheca.

Mais à vontade ao falar de assuntos que não a música – talvez por acreditar que as palavras serão sempre insuficientes para descrevê-la –, Ashkenazy concedeu, de sua casa na Suíça, esta entrevista exclusiva a **BRAVO!**.

BRAVO!: Qual a diferença entre depender exclusivamente de si e de uma centena de instrumentistas?

Vladimir Ashkenazy: Não acredito que haja uma diferença fundamental. Música é música, e tento sempre obter o melhor resultado possível – de meus dedos ou de outros instrumentistas.

Como soa a Filarmônica Tcheca?

Não sou muito bom em fazer comparações entre orquestras. Sempre que estou regendo, tento obter o resultado que eu quero, e o que posso dizer é que a Filarmônica Tcheca está num patamar muito alto. Trata-se de um conjunto extremamente versátil, capaz de tocar qualquer coisa. Eles são muito bons instrumentistas, e a qualidade de seus instrumentos não é problema.

Além dos clássicos e românticos, o sr. se interessa pelos barrocos?

Considero Bach um compositor excepcional e fundamental. Ouço, eventualmente, outros compositores barrocos – mas pouco. Vivaldi me parece profundamente monótono. Um amigo meu, que não posso revelar, afirmou: *"Vivaldi is like a wall-to-wall carpet"* (*Vivaldi é como um carpete de parede a parede*). Eu concordo. Acho sua música repetitiva, e, quando se conhece uma peça, já se pode prever o que acontecerá com as outras. Uma exceção são *As Quatro Estações*. Gosto um pouco da música dos trovadores, que me parece de uma pureza ímpar, e também aprecio Purcell. Mas sou muito seletivo com a maioria dos compositores que precederam Bach.

Pianista eleito para a seleta coleção fonográfica *Great Pianists of the 20th Century* e músico reconhecido como um dos mais destacados regentes da atualidade, Ashkenazy é reticente quanto ao próprio ofício: "Falar sobre música, descrevê-la por palavras, é uma tarefa difícil. A música fala por outro meio", diz

Que importância tem Bach para um pianista?

Para qualquer músico, me parece essencial saber quem ele foi, o que foi a sua música. Ele foi um gênio que superou qualquer possibilidade de descrição e foi o fundamento de toda a música que o sucedeu. Toco sua música com uma certa freqüência, mas só gravei umas poucas peças dele.

Quem são, para o sr., os grandes nomes da composição contemporânea?

Acabo de fazer uma gravação de obras de Rautavara, um brilhante compositor finlandês. O inglês Oliver Knuffin também me parece um grande talento – ele dedicou um concerto de piano a Emanuel Ax. O húngaro Kurtág também me parece uma unanimidade hoje, assim como John Adams. A humanidade sempre produz grandes talentos.

Onde e Quando

Orquestra Filarmônica Tcheca sob direção de Vladimir Ashkenazy. Solista: Pekka Kuusisto (violino). Programa 1: Mendelssohn – *Fair Melusine* e *Concerto para violino*; **Beethoven** – *Sinfonia "Pastoral"*. **Programa 2: Dvorák** – *Abertura Carnaval, op. 92* e *Sinfonia nº 7*; **Sibelius** – *Concerto para violino*. **Dias 12 e 13, às 21h, no Teatro Alfa (r. Bento Branco de Andrade Filho, 722, São Paulo, tel. 0800-558191). Ingressos: de R$ 20 a R$ 120**

Há futuro para a música de piano?

Não tenho idéia. Para lhe dizer a verdade, essa é uma pergunta que me faço o tempo todo, mas para a qual não encontro resposta. Tampouco tenho idéia do que vai acontecer com a vanguarda.

Muitos críticos o consideram um dos grandes representantes da escola russa de piano.

Eu não sei o que eles falam sobre mim. Não tenho tempo nem interesse em ler esse tipo de comentário. Além disso, considero que falar sobre música é um trabalho extremamente difícil. É problemático tentar descrever a música por meio de palavras; a música fala por outro meio. Eu confio em meus próprios julgamentos. Nem sempre um musicólogo é a pessoa mais habilitada para falar sobre música. Nem mesmo um músico altamente educado. Música é mais do que formas, temas, acordes. Música tem um impacto sobre cada um de nós, e esse impacto é o que importa. Os musicólogos às vezes ficam trancados em seu tremendo volume de conhecimentos e não dão espaço às suas emoções. Acho que quem escreve sobre música deve formular suas opiniões com base em sua sensibilidade – e não na teoria.

Às vésperas de sua vinda anterior ao Brasil, em 1997, que acabou cancelada, o sr. disse que achava a Rússia um país ainda despreparado para a democracia. Como o sr. avalia a situação hoje?

Infelizmente, acredito que nada mudou para melhor. Basta olhar o que se passa. O país foi separado de seu desenvolvimento capitalista básico por mais de 80 anos, por duas guerras mundiais. Não há ninguém, hoje, que se lembre como era viver numa economia de livre iniciativa – diferentemente do que acontece na Europa do Leste. É por isso que há uma disparidade tão grande entre essas duas regiões. Na Rússia, é preciso começar do zero absoluto. Sete décadas de comunismo produziram uma tal padronização de valores que democracia e livre iniciativa se tornaram coisas difíceis. O que temos hoje lá é um capitalismo de bandidos. Cada qual agarra tanto quanto pode para si, mas ninguém se dá conta de que à sua volta existe uma sociedade. É muito difícil imaginar como um mundo onde uns poucos oligarcas passam a mão em tudo possa se tornar uma sociedade capitalista normal. Essa é a situação na Rússia, e ninguém sabe como Putin enfrentará o desafio. Será que ele está capacitado?

FOTO DIVULGAÇÃO

Galicismo sem sotaque

Conjunto inglês recupera obra-prima de Fauré e atinge nuanças da escrita francesa em trios de Debussy e Ravel

CD do Trio Florestan (à esq.) traz obra da maturidade de Gabriel Fauré (acima)

Quem ainda não ouviu falar no Trio Florestan – Susan Tomes (piano), Anthony Marwood (violino) e Richard Lester (cello) – logo vai ouvir. Aclamado na Europa, não será exagero colocar esse ultra-refinado grupo inglês ao lado, ou mesmo como legítimo sucessor, do Beaux Arts Trio. Seu mais recente registro fonográfico traz obras de Fauré, Debussy e Ravel. O *Trio em ré menor*, de Fauré, é do fim da vida desse compositor injustamente desprezado. Trata-se de uma obra que, por sua densidade emocional e melodismo tardiamente romântico, faz pensar em César Franck – e mesmo Brahms. Composta em 1922 à margem das rupturas ditadas pela vanguarda européia, seu aparente anacronismo se dilui na perspectiva contemporânea neotonal. Por sua beleza intrínseca, por sua capacidade de comover, é uma das obras-primas mais negligenciadas de que se tem notícia. De Debussy há, no mesmo CD, um trio composto em 1880 – ele tinha 18 anos, trabalhava para uma família aristocrática e dava passos hesitantes em direção à sua grande invenção estilística. Quase uma curiosidade, a música já tem o clima etéreo e sóbrio de suas obras mais tardias. Ravel completa a tríade dos grandes compositores franceses com seu trio de 1914, que combina a forma sonata com o pendor do compositor para o exotismo. Obra interpretada pelo Florestan com os indispensáveis vigor e sutileza. – LUIS S. KRAUSZ

Debussy, Fauré, Ravel – Piano Trios, The Florestan Trio, selo Hyperion

A América é aqui

Clássicos da canção norte-americana de Cole Porter e dos irmãos Gershwin ganham versões lapidadas

De *It's De-Lovely* a *Que De-Lindo*: temas de Cole Porter (acima) e George Gershwin traduzidos por Carlos Rennó, no CD *Canções, Versões* (à direita)

Há nove anos, o letrista, tradutor e jornalista Carlos Rennó vem trabalhando versões de canções de Cole Porter e, há três anos, de George e Ira Gershwin. O disco *Cole Porter & George Gershwin – Canções, Versões*, com 14 temas e um elenco prestigioso de cantores, prima pelo tratamento lingüístico. Mesmo os resistentes herdeiros dos Gershwin, com suas severas normas proibitivas para traduções, se renderam à perfeição e ousadia consistente dessas versões. Rennó partiu dos cânones de Ezra Pound para igualar tradução e poesia, transpondo, sem perda de estilo ou procedimentos formais, a semântica do texto de origem a um novo destino cultural. Caso, em Gershwin, de *A Foggy Day* (*Um Dia de Garoa*), com a neblina londrina substituída pela paisagem climática e arquitetônica paulistana; e *Oh Lady, Be Good* (*Ó Dama, Tem Dó*) e *The Laziest Gal in Town* (*A Garota mais Vagal da Cidade*), com recursos de anagramas e alterações usados com preciosismos literários. Em Cole Porter, destaque para *It's De-Lovely* (*Que De-Lindo*) e, sobretudo, para as canções "enumerativas" (*list songs*), como *Let's Do It* e *At Long Last Love*. Com direção musical de Rodolfo Stroeter, o disco reúne 15 nomes de peso da MPB, entre Chico, Gil e Caetano, Zélia Duncan e Cássia Eller, com presença excepcional e suingada de Elza Soares e Ed Motta e uma doce surpresa em Paula Toller. – REGINA PORTO

Cole Porter & George Gershwin – Canções, Versões, tradução de Carlos Rennó, vários intérpretes, selo Geléia Geral

Trovas claras

O mundo da cantora, compositora e instrumentista Regina Machado chega ao seu primeiro CD com discrição e bom gosto. Sem pudores, o repertório apresenta canções eruditas em novos arranjos, como a "trova" de abertura *Oh Lua que Estás tão Clara* ou, no original alemão, duas composições de Schumann baseadas em poemas de Heinrich Heine. Sobre cordas e percussão, ela faz da melancolia uma vestimenta de fino trato: "E um desejo perpassa a pele/ Rompe essa carne nua" são os versos com que canta São Paulo. Disco camerístico e para ouvidos atentos. – DIÓGENES MOURA

Sobre a Paixão, Regina Machado, selo Dabliú

Bach para amantes

As seis partitas de Bach receberam, nos últimos anos, registros impecáveis ao cravo pelas mãos de mestres como Leonhardt e Kirkpatrick, mas depois de Glenn Gould têm sido deixadas de lado por pianistas. Nas de números 4, 2 e 5, o pianista norte-americano Richard Goode atualiza o estilo dessas seqüências de danças, numa interpretação despojada, mas jamais indiferente. Leitura que faz pensar em Keith Jarret e observa a elegância estrutural de obras efetivas em "reavivar o espírito dos amantes da música", segundo Bach. – LSK

Bach Partitas – Nos. 4, 2, and 5, Richard Goode, selo Nonesuch/Warner

Pós-niilista

"Na cidade grande tudo é grande/ para o mal ou para o bem." Assim falava Cazuza. Para herdeiros do poeta de *Blues da Piedade*, tudo é contraste, tudo é "exagerado", seja o medo ou a vontade de viver. Luiz Gayotto, cronista musical da luz e das sombras urbanas, mexe na lata de lixo do cotidiano em *O Preconceito* e escancara o paradoxo da solidão na Internet em *@Solidão*. Foi o jeito que encontrou para identificar os fantasmas da sua geração, num impulso de jogar para o alto a autocrítica paralisante que assombra os trintões do ano 2000. – PEDRO KÖHLER

Viver e o Amor na Cidade Grande, Luiz Gayotto, selo Dabliú

Últimos tangos

A integral das peças para violão e flauta de Astor Piazzolla, incluída neste CD, traz à luz um outro aspecto da sua música eloqüente, transbordante de nostalgia, que surgiu no *demimonde* portenho, mas recebeu do artista elaboração sofisticada. Contidas pela natureza sutil do violão e pela propriedade melódica da flauta, estas peças da maturidade revelam delicadeza de filigranas. Aqui, percebe-se melhor a arquitetura com a qual o músico condensou estilos díspares, para levar o tango à sala de concerto. – LSK

Piazzolla – Complete Music for Flute and Guitar, Irmgard Toepper & Hugo Germán Gaido, selo Naxos

Alma andarilha

As extensas pesquisas e registros de música folclórica que Bartók fez pelo interior da Hungria e Romênia ecoaram por toda sua obra. Original, este CD ilustra o diálogo travado pelo compositor com as tradições de sua terra natal. Temas vibrantes do folclore húngaro, levados pelo conjunto tradicional Muzsikás, se alternam com composições de Bartók tocadas pelo violinista Alexander Balanescu. O disco reproduz também alguns fonogramas de música vocal produzidos por Bartók em suas andanças na década de 10. – LSK

The Bartók Album – Muzsikás, Márta Sebstyén & Alexander Balanescu, selo Hannibal

União da diáspora

No rastro do recente sucesso da música cubana, chegam às lojas brasileiras dois intrigantes CDs do grupo Africando, uma big band afro-latina formada em Nova York e comandada por três cantores senegaleses. Que o son e a salsa têm origens africanas todos sabem. O que é menos conhecido é a viagem de volta dos ritmos caribenhos e a sua integração à produção cultural de alguns países da África. O Africando – que quer dizer África unida – executa com competência e atualidade, ainda que sem muita originalidade, um excelente repertório dançante. – FÁBIO SANTOS

Africando, vols. 1 e 2, selo Sterns Music

Do avesso

Com *Defeito de Fabricação*, o disco anterior, Tom Zé pregou a estética do plágio e o fim da autoria. *Postmodern Platos* vem comprovar o pensamento anárquico. São faixas de *Defeito...* em livres remix de estúdio feitos por americanos e britânicos do pop eletrônico. Difícil escolher entre as três versões para *Curiosidade* – se Sean O'Hagan & Dominic Murcott, John McEntire, da banda Tortoise, ou Amon Tobin. Ainda no miniálbum, Sean Lennon amplia *O Olho do Lago*, e o DJ Sasha Frere-Jones recria *Gene*. De bônus, um remix inédito de *Canudos*, do balé *Parabelo*. – RP

Postmodern Platos, Tom Zé, selo Trama

Sem clonagem

Com um dos trabalhos mais originais sob influência da música brasileira, estes escoceses fabricaram um samba punk com ótimas guitarras e referências ao maracatu (*Methadone Maracatu*), mais samba reaggae (*Carnival in Olinda*) e baião (*Califórnia über Alles*). Em Recife, a banda foi aprovada pela galera do Abril Pro-Rock deste ano. O melhor é que, apesar de seus músicos terem bebido na fonte da percussão brasileira, a junção das influências não soa clonagem. O resultado é uma perfeita harmonia de estilo. Para devotos do punk e de novas fusões. – PK

Play this ya Bastard, Bloco Vomit, selo Trama

O triunfo moral do *nonsense*

O espetáculo musical *Tangos e Tragédias*, estreado em 1984, redime pelo humor absurdo e prova que a alegria pode ser eterna. Por Sérgio Augusto de Andrade

Pode ser que ainda exista alguém que se impressione com sua longevidade, mas, ao manterem inalterado pelos últimos 16 anos seu espetáculo *Tangos e Tragédias*, Hique Gomez e Nico Nikolaiewsky estão provando, com a sofisticação intelectual de mestres da euforia, que a alegria não é só irresistível – ela também pode ser eterna. Para paladares que oscilam do *trash* ao *high camp*, *Tangos e Tragédias* continua absolutamente perfeito – se há alguma diferença entre o show de hoje e o de 16 anos atrás, é que hoje o show de Hique Gomez e Nico Nikolaiewsky parece muito mais jovem. Somos nós que envelhecemos, não eles. *Tangos e Tragédias* parece condenado a uma diabólica juventude.

Ao repetirem sempre as mesmas canções da mesma forma, Hique Gomez e Nico Nikolaiewsky não se tornam impermeáveis só às flutuações da moda; tornam-se impermeáveis a nós mesmos – e parecem ir compondo, através dos anos, um painel devastador e lisérgico em que a história é descartada como um trote tão gratuito e irresponsável quanto qualquer uma de suas *gags*.

A dupla gaúcha Hique Gomez e Nico Nikolaiewsky consegue revelar ao mesmo tempo a natureza secretamente melodramática de todo pop e secretamente pop de todo melodrama

Com seu sotaque de croatas exilados durante intermináveis invernos em algum bairro da periferia de Buenos Aires, seu figurino de mestres de cerimônia de cabarés suspeitos na Berlim da década de 20 e sua combinação do último Ophuls com Alla Nazimova, circos russos, Isabel Sarli e Kurt Weill, Hique Gomez e Nico Nikolaiewsky são capazes de revelar ao mesmo tempo a natureza secretamente melodramática de todo pop e secretamente pop de todo melodrama. Mesmo a participação do público – esse previsível ponto de honra de toda a vanguarda – é discretamente subvertida, fazendo o teatro parecer menos o espaço traumático de um transe que a surpresa feliz de um playground. *Tangos e Tragédias* não é um show; é um ponto de vista. O absurdo de seu humor nos redime de nós mesmos – seu *nonsense* é um triunfo moral.

Com o tempo, *Tangos e Tragédias* acaba representando menos um espetáculo que se revisita que um hábito que se adquire ou um vício que se cultiva – excitante, saudável e carnal como todos os vícios. Hique Gomez e Nico Nikolaiewsky recuperam a música como a forma mais sublime de representação da paixão – só para poderem saborear, em seguida, as crises desesperadas dessa representação. É a ironia de um virtuose: sua versão em inglês de *Trem das Onze*, por exemplo, se dá ao luxo de integrar à harmonia, com calculada modéstia, a agressividade dissonante, quase dodecafônica do arranjo – é como Adoniran Barbosa revisto por Stravinsky e improvisado, em tom menor, por algum bluesman perdido nos pântanos do Mississippi.

Tangos e Tragédias é também um espetáculo de nuances, modulações e texturas: o aveludado hipnótico de *Trenzinho Caipira* sucede o staccato agudo de *Tango da Mãe*, enquanto a elasticidade viscosa de *Romance de uma Caveira* contrasta tanto com a escansão didática de *O Drama de Angélica* quanto com a adaptação de um dos jingles mais celebrados da história de nossa propaganda, em sua deliciosa gravidade metafísica pós-kierkegaardiana, embalado por uma sedosa cumplicidade de segredos semi-sussurrados. Hique Gomez e Nico Nikolaiewsky sabem dirigir sua platéia como se estivessem conduzindo um grupo de escoteiros através do mesmo lado da cidade que tanto apaixonava Lou Reed.

Não se pode querer mais. *Tangos e Tragédias* é a melhor noite que qualquer pessoa pode ter – pelo menos no interior de um teatro.

Tangos e Tragédias, com Hique Gomez e Nico Nikolaiewsky, no Tuca (rua Monte Alegre, 1.024, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3670-8453). Estréia no dia 9

FOTO ENEIDA SERRANO/DIVULGAÇÃO

NOTAS

O discurso diáfano

O Barroco autêntico de Rinaldo Alessandrini rejeita brilho e fórmulas fáceis. Por Regina Porto

Reconhecidos mundialmente por interpretações inigualáveis do repertório barroco, Rinaldo Alessandrini e os músicos do Concerto Italiano fazem turnê de estréia brasileira, percorrendo cinco capitais – Rio de Janeiro (dia 21, 20h30, Teatro Municipal), Salvador (dia 22, 21h, Teatro Castro Alves), Porto Alegre (dia 23, 21h, Catedral Metropolitana), São Paulo (dia 28, 21h, Teatro Municipal) e Curitiba (dia 29, 21h, no Canal da Música). Alessandrini, cravista e maestro, é um dos mais representativos intérpretes da escrita barroca – e, em especial, o Barroco italiano –, há três décadas se dedica à pesquisa da articulação, fraseado e precisão rítmica da música dos séculos 16, 17 e 18. Ex-pianista e há três décadas musicólogo autodidata, Alessandrini encontrou no Barroco resposta para todas as suas aspirações artísticas. Em lugar do brilho fácil das interpretações levadas pela livre imaginação, o maestro almeja a "verdade histórica" escondida em cada partitura – no que pode discordar tanto de um conjunto especializado como o Giardino Armonico quanto de um maestro romântico como Herbert von Karajan.

Alessandrini: distinção com o selo francês Choc

FOTO DIVULGAÇÃO

A singularidade sonora do Concerto Italiano, com um ideal de interpretação baseado na clareza, na vitalidade, sobretudo no poder de retórica do discurso musical, é uma unanimidade. A máxima de Alessandrini é simples: "Viver a música como se fosse verdadeira"; sua ambição, a "expressão musical perfeita". Na sua discografia com o grupo italiano, merecem especial atenção as gravações dos madrigais de Monteverdi (1567-1643), compositor em quem ele admira a limpidez de escrita e a diafaneidade da linguagem. Além do Barroco italiano, o maestro tem se dedicado ao gigante J. S. Bach, de quem grava, pelos 250 anos de morte, *A Arte da Fuga* e *Oferenda Musical*.

De Monteverdi, uma das leituras mais consagradas de Alessandrini e Concerto Italiano, distinguida com o selo Choc da revista *Le Monde de la Musique*, integra a programação brasileira: a cantata dramática *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda*, sobre extratos de *Gerusalemme Liberata*, de Tasso, e dedicada a um nobre vêneto "como passatempo para a vigília do Carnaval". A obra, porém, será ouvida somente em São Paulo, por incompatibilidade de agenda dos três cantores solistas – Roberto Abbondanza (barítono), Gianluca Serrarini (tenor) e Anna Simboli (soprano). Com Alessandrini ao cravo e pequena orquestra de cordas, o segundo programa traz *concerti grossi* (concertos para orquestra) de Geminiani, Corelli e Vivaldi e dois concertos de Bach, também apresentados em São Paulo – o *Concerto em lá menor*, para violino, cordas e baixo contínuo, e o *Concerto em ré maior*, transcrito para cravo.

Dos Alpes aos trópicos

Música de concerto e uma miniedição do Festival de Jazz de Montreux são destaques do Suíça 2000

Dança, fotografia, artes plásticas, cinema, arquitetura e, com espaço privilegiado, música compõem o 1º Festival Suíça 2000. A exposição acontece em São Paulo de 1º a 25 e destaca, em primeira edição brasileira, atrações do Festival de Jazz de Montreux. T. S. Monk, baterista e filho do lendário pianista Thelonius "Sphere" Monk, faz duas apresentações em tributo ao pai, com o suíço-brasileiro Malcom Braff ao piano (dia 13, Bourbon Street, e dia 15, Teatro Municipal). Monk-filho assina um dos melhores discos de jazz do último ano, *Monk on Monk* (Grammy 99), que conta com mais de 20 convidados de honra – entre eles, Nnenna Freelon. Vocalista norte-americana premiada pela Academia Francesa de Jazz, Nnenna divide o palco com Franco Ambrosetti, trompetista com investidas pelo hard bop e free jazz (dia 14, Bourbon), e integra jam session com Hermeto Paschoal, Duofel e Guga Stroeter & Havana-Brasil (dia 18, Parque do Ibirapuera). Da música de concerto, vêm os sete músicos do Piano Seven e o percussionista Cyril Regamey – piano, afinal, é percussão – em repertório *mainstream* e obras próprias (dia 20, Sala São Paulo). E, também pela primeira vez no Brasil, o Ensemble Turicum, de Zurique, dirigido pelo contratenor brasileiro Luiz Alves da Silva, em estréia nacional da *Missa Pastoril* de Pe. José Maurício (dia 21, Teatro São Pedro). Com 30 integrantes e a voz magistral do contratenor, o Turicum recuperou obras do Brasil Colônia na antológica coleção *Sacred Music of 18th Century Brazil*. Destaque em dança para Maurice Béjart & Groupe 13 em turnê mundial com novo espetáculo, *Ché, Quijote y Bandoneón* (dias 1 e 2, Teatro Municipal). Informações: www.suica2000.com.br. – REGINA PORTO

T. S. Monk, baterista: iniciais do pai

Essencial e para puristas

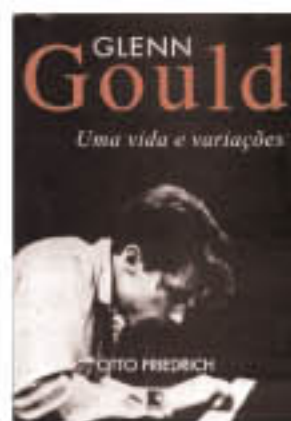
Chivas Jazz Festival estréia com músicos seletos e sem hibridismo

Jazz em estado puro e casa reambientada à maneira nova-iorquina é o que promete a primeira edição do Chivas Jazz Festival, que chega ao Palace (São Paulo) como resposta à dominante invasão fusion nos grandes festivais internacionais de jazz. De 1º a 3, com três performances por noite, o Chivas traz o melhor do jazz americano atual – e sem hierarquias, ainda que a grande atração fique por conta do cultuado Steve Lacy ao sax soprano. A ala vanguardista conta com o sax tenor de David Murray, a pianista (e ex-M-Base) Gery Allen e o baterista Andrew Cyrille. No jazz tradicional, presença veterana da vocalista Jeanne Lee e de Don Byron, revelação no clarinete. Entre novíssimos, o guitarrista Charlie Hunter e a violinista Regina Carter – esta, inusitada no instrumento e no repertório, que vai do blues e bebop ao afro-cubano e à bossa nova. Informações: tel. 0++/11/5051-4900. – RP

O baterista Andrew Cyrille: vanguarda

Tons rigorosos

História da ópera e biografia inspiram bons livros

A intrigante trajetória do genial pianista canadense Glenn Gould e a história do surgimento da ópera na Itália são temas cuja recente edição em livro têm ainda, em comum, o rigor de seus respectivos estudiosos. O crítico Lauro Machado Coelho publica o segundo livro (e na verdade primeiro volume) de sua extensa e criteriosa *História da Ópera*, iniciada em 1999 com *A Ópera na França*. Em *A Ópera Barroca Italiana* (editora Perspectiva, 396 págs., R$ 45), Machado Coelho contextualiza musical e historicamente o surgimento do gênero, mantendo o estilo claro e fluente, que torna seu texto acessível também aos leigos. Na biografia *Glenn Gould – Uma Vida e Variações* (Record, 546 págs., R$ 45), Otto Friedrich vasculha documentos do próprio pianista para ir além do perfil mítico de Gould, o pianista que depois de se imortalizar com a gravação das *Variações Goldberg*, de Bach, se recusou a voltar aos palcos, até sua morte, em 1982, aos 50 anos. – JOSIANE LOPES

Livros sobre Gould (alto) e ópera (acima): pesquisas sérias

FOTOS WARREN MANTOOTH/DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO

A DIFÍCIL MEDIDA ENTRE OPOSTOS

A apresentação do violoncelista Mischa Maisky no Rio, neste mês, é uma oportunidade para dirimir dúvidas suscitadas por sua regravação das *Suítes* de Bach

Por Luis S. Krausz

Um dos grandes intérpretes do repertório romântico para violoncelo, Misha Maisky se apresenta neste mês no Rio de Janeiro com um programa extraído de seu mais recente CD, em que regrava as *Suítes* de Bach para violoncelo-solo. Vê-lo em ação é uma oportunidade para dirimir dúvidas que a escuta do disco suscita sobre sua abordagem do mestre barroco. É que a oposição entre reconstruir e reinterpretar torna-se cada vez mais acirrada no universo da música de concerto hoje. Os intérpretes que se filiam a essa ou aquela corrente não poupam torpedos, na imprensa, nos encartes de discos e nos programas de concertos, aos que se encastelam do lado de lá. Há, é claro, alguns sábios que, mesmo seguindo uma ou outra tendência, levam em consideração as idéias, as descobertas e, sobretudo, a música criada pelos outros para aperfeiçoar a própria; mas, como sempre, os verdadeiramente sensatos são poucos. A ênfase no individualismo típica de nossos dias — e a necessidade absoluta de um estilo pessoal no mercado fonográfico — favorece, entre os músicos, a criação de cacoetes e idiossincrasias passíveis de se transformar em ferramentas de marketing. O despojamento é cada vez mais raro entre os músicos — sobretudo quando não se transforma, ele mesmo, numa traiçoeira espécie de vaidade às avessas. Encontrar um culto sincero à música ainda é possível por detrás de tantas e tão diversas máscaras?

A nova leitura que Maisky faz das *Suítes* de Bach desperta no ouvinte mais perguntas do que respostas. O cético tem nesse efusivo violoncelista um alvo sob medida para críticas ásperas. A "persona" criada por um *poseur* de figurino vistoso, que adora exibir-se aos fotógrafos nas mais diferentes situações e trajes; o lançamento oportuno, no ano em que se comemoram os 250 anos da morte do compositor e, mais do que qualquer outra coisa, o sentimentalismo romântico que é a marca de suas leituras, criam motivos suficientes para uma indisposição *a priori*. Afinal, hoje há público que quer ouvir Bach em instrumentos de época. Como o purismo introspectivo de uma rara interpretação do holandês Pieter Wispelwey, num autêntico violoncelo barroco. Ou de seu mestre, Anner Bijlsma, autor de consagrada edição dessas partituras, só conhecidas da posteridade por cópias de Anna Magdalena Bach, que deixam muitas questões em aberto e obrigam os intérpretes a difíceis decisões. Mas quem está sendo vaidoso? Maisky ou o ouvinte?

Vem, depois, a música. Ouve-se um Bach que não vive em círculo rarefeito, quase imaterial. Bach, para Maisky, era um homem que apreciava os prazeres da vida. "Ele foi um grande romântico", diz o violoncelista. "Teve 20 filhos. Tenho certeza de que gostava de boa comida, boa cerveja, bom vinho." Sua leitura carnal, sensual, contrapõe-se à abordagem solene de tantos outros intérpretes e gera um Bach que parece estar ao alcance das mãos, não sobre um pedestal. "Quando as pessoas me acusam de tocar Bach de forma romântica, considero uma forma de cumprimento", diz. Menos exibicionista e mais precisa do que a anterior, a atual leitura de Maisky ainda é extrema por levar a música a seus limites, carregando, como era de esperar, na expressão de sentimentos em detrimento da precisão e do culto à sofisticada arquitetura bachiana. Há passagens em que essa expressividade cansa porque encobre a perfeição formal da música. O peso de tantos badulaques acaba por deformar a estrutura que os sustenta. E não é preciso ser um reconstrucionista fanático para observar isso. Leituras "modernas" — como as do sóbrio Pierre Fournier, de insuperável elegância e simplicidade, ou as de Antonio Meneses (num raríssimo CD da Philips, de 1994, inexplicavelmente distribuído só no Japão), menos contidas do que a de Fournier, mas sem derramamentos — não sofrem sob o peso de exageros, tampouco de qualquer vestígio de anorexia. Ao contrário, são exemplos da justa medida de que Bach soube fazer uso, em sua vida tanto quanto em sua música, e que lhe possibilitou conciliar tantos opostos. Ao compará-las com as de Maisky, os preconceitos inicialmente despertados são confirmados pelo ouvido. Infelizmente, ele parece continuar usando Bach para tocar violoncelo e não vice-versa.

Pela segunda vez, Mischa Maisky (acima) registra, em álbum pela Deutsche Grammophon (no alto), as *Suítes* para violoncelo de Bach. Maisky se apresenta na sala Cecília Meireles (r. da Lapa, 47, tel. 0++/21/224-3913), no Rio, no dia 15. No repertório, as *Suítes nº 2, 3 e 6*

A Música de Junho na Seleção de BRAVO!

Edição de Irineu Franco Perpétuo (*)

	INTÉRPRETE	PROGRAMA	ONDE	QUANDO	POR QUE IR	PRESTE ATENÇÃO	DISCOGRAFIA
VOCAL	Antonio Lotti/Eduardo Itaborahy (Pery), **Lucia Mazzaria** (foto) /Rosana Lamosa (Ceci), Inácio de Nonno (Gonzales) e Erwin Schott/Maurício Luz (Cacique) protagonizam a ópera *Il Guarany*, de Carlos Gomes, com a Sinfônica do Municipal do Rio, sob regência de Roberto Duarte e direção de José Possi Neto.	A transformação em ópera da história de amor entre o índio Pery e a portuguesa Cecília, escrita por José de Alencar, rendeu a Carlos Gomes sua ópera mais popular, que conheceu o sucesso logo ao estrear no Scala de Milão, em 1870. A atual montagem do Municipal do Rio usa a mesma encenação que esteve em cartaz no Alfa paulista, no mês passado, embora com outra direção musical.	Teatro Municipal – pça. Marechal Floriano, s/nº, tel. 0++/21/544-2900, Rio de Janeiro, RJ.	Dias 16, 18, 20, 22 e 24.	*Il Guarany* tem sido a trilha musical das comemorações dos 500 anos do Descobrimento do Brasil. Já foi encenada em Manaus, São Paulo e Porto Alegre e ainda vai merecer uma montagem em Lisboa, no segundo semestre.	Na beleza do timbre e na vitalidade de Eduardo Itaborahy – na montagem do *Guarany* que abriu o 4º Festival Amazonas de Ópera, em Manaus, sob regência de Luiz Fernando Malheiro, o Pery do tenor mineiro foi o grande destaque.	Armando Belardi realizou a primeira gravação da ópera *Il Guarany* em 1959, com Niza de Castro Tank (Ceci), Paulo Fortes (Gonzales) e Manrico Patassini (Pery). Selo WEA (3 CDs).
VOCAL	O baixo-barítono norte-americano **Simon Estes** (*foto*) dá recital em São Paulo, acompanhado pelo pianista suíço André Desponds.	Estes canta obras de Verdi, Wagner, Bizet, Jerome Kern e Richard Rodgers. Além disso, Desponds interpreta um número-solo de Gershwin.	Teatro Municipal – pça. Ramos de Azevedo, s/nº, tel. 0++/11/222-8698, São Paulo, SP.	Dias 20 e 21, às 21h.	Aos 62 anos, o primeiro prêmio do Concurso Tchaikovsky (Moscou) de 1966 continua em plena atividade, lecionando na Juilliard School, de Nova York, e aparecendo com freqüência em casas como a Deutsche Oper, de Berlim.	No vigoroso Wagner de Estes – o baixo-barítono norte-americano fez de seu cavalo de batalha o papel do Holandês na ópera *O Navio Fantasma*, que chegou a interpretar no templo wagneriano de Bayreuth.	A participação de Simon Estes em Bayreuth, em *O Navio Fantasma*, de Richard Wagner, com direção cênica de Harry Kupfer, e regência de Woldemar Nelsson, foi gravada. Selo Philips.
INSTRUMENTAL	A pianista espanhola **Alicia de Larrocha** (*foto*) se apresenta no Rio de Janeiro.	A primeira parte do recital é inteiramente dominada por Chopin, com o *Noturno op. 32 nº 1*, a *Barcarolle op. 60*, a *Berceuse op. 57* e a *Polonaise-Fantasia*. Na segunda metade, os espanhóis: Turina (*Três Danças Fantásticas*), Granados (*La Maja y el Ruiseñor; El Fandango de Candil*) e Albéniz (*La Vega; Navarra*).	Sala Cecília Meireles, Rio de Janeiro (tel. 0++/21/224-3913).	Dia 29.	Pureza no legato e um *cantabile* imaculado estão entre as mais marcantes características do pianismo de Alicia de Larrocha. Nascida em Barcelona, em 1923, ela é reconhecida hoje como uma das maiores artistas do teclado que o século 20 já viu.	Na riqueza de cores e inteligência de fraseado que faz suas interpretações dos compositores espanhóis serem tão idiomáticas. Para ela, a música de seus compatriotas e a de Chopin compartilham a característica de ser "livre na melodia, mas sólida na base".	A série *Great Pianists of the 20th Century* dedicou a Alicia de Larrocha um belo álbum duplo, formado exclusivamente por obras de autores espanhóis. Selo Philips.
INSTRUMENTAL	O Cultura Artística abriga três recitais do pianista russo **Stanislav Bunin** (*foto*).	Chopin – *12 Estudos op. 10* e *12 Estudos op. 25*; 2) Chopin – *Quatro Baladas* (op. 23, 28, 47 e 52); *Quatro Impromptus* (op. 29, 36, 51 e 66); *Grande Polonaise*; 3) Bach – *Suíte Inglesa em ré menor*, BWV 811; *Corais* BWV 711, 715 e 716; Chopin – *14 Valsas Escolhidas* (op. 18, 34, 42, 64, 69, 70 e *Valsa em mi menor, op. Póstumo*).	Teatro Cultura Artística – r. Nestor Pestana, 196, tel. 0++/11/256-0223, São Paulo, SP.	Dias 12, 13 e 15, às 21h.	Primeiro Prêmio e Medalha de Ouro no 9º Concurso Chopin, em Varsóvia, em 1985, Stanislav Bunin é um pianista russo de 34 anos que mora na Alemanha desde 1988 e carrega uma tradição musical grandiosa – é descendente de Karol Szymanowski e Heinrich Neuhaus.	Na extrema dificuldade dos programas escolhidos por Bunin, com destaque para a primeira noite, na qual ele interpreta dois dos ciclos mais complexos de Chopin – os *Estudos op. 10* e *op. 25*.	Nem só de Chopin vive Stanislav Bunin; ele divide, com seu compatriota Andrei Gavrilov, um disco com obras de Johann Sebastian Bach. Selo EMI.
INSTRUMENTAL	Os pianistas Gerhard Oppitz, **Cristina Ortiz** (*foto*) e Michel Beroff se apresentam, em semanas sucessivas, com a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo.	Sob regência de Roberto Minczuk, Oppitz toca o *Concerto nº 3 em dó menor para piano e orquestra op. 37*, de Beethoven; Ortiz é regida por Peter Feranec no *Concerto nº 2 para piano e orquestra*, de Villa-Lobos; e Eiji Oue rege a apresentação em que Michel Beroff sola no *Concerto nº 5 para piano e orquestra, op. 55*, de Prokofiev.	Sala São Paulo – pça. Júlio Prestes, s/nº, tel. 0++/11/221-3980, São Paulo, SP.	Do dia 1º ao dia 24. Quintas, às 21h; sáb., às 16h30.	Junho é o mês do piano na Osesp. A orquestra caprichou na escolha dos solistas, trazendo três artistas de nível internacional, que têm tudo para empolgar o público que comparecer à Sala São Paulo.	No Beethoven especial de Gerhard Oppitz. O pianista conquistou o público da Hebraica com seu recital-solo em São Paulo, em 1998, e agora volta ao Brasil para interpretar uma das principais obras para piano e orquestra de seu repertório.	A pianista baiana radicada em Londres Cristina Ortiz gravou, com a Royal Philharmonic Orchestra, regida por Miguel Gómez-Martínez, a única integral dos concertos para piano e orquestra de Villa-Lobos disponível em CD. Selo London (2 CDs).
INSTRUMENTAL	A Orquestra de Câmara Franz Liszt, da Hungria, dirigida por János Rolla, se apresenta na série dos Patronos do Teatro Municipal de São Paulo, tendo como solista convidado o pianista **Jean Louis Steuerman** (*foto*).	A apresentação começa com uma obra da juventude de Mendelssohn, a *Sinfonia para cordas nº 9*, em dó maior. Em seguida, Steuerman sobe ao palco para interpretar o *Concerto em mi bemol maior* K 449 de Mozart, e o *Concerto em ré menor* BWV 1052, de Bach. Fecha a noite a *Serenata op. 22*, de Dvorák.	Teatro Municipal – pça. Ramos de Azevedo, s/nº, tel. 0++/11/222-8698, São Paulo, SP.	Dias 6 e 7, às 21h.	Aos 51 anos, o carioca radicado em Londres Jean Louis Steuerman é um dos principais pianistas brasileiros da atualidade, demonstrando especial afinidade com o repertório setecentista que será executado no Municipal.	Na beleza da sonoridade e firmeza nos ataques da Orquestra de Câmara Franz Liszt, que agradou ao público brasileiro em 1994, quando esteve por aqui, acompanhada pelo violinista Isaac Stern.	Jean Louis Steuerman gravou três concertos para piano e orquestra de Bach com a Orquestra de Câmara da Europa, regida por James Judd. Selo Philips.
INSTRUMENTAL	Os maestros **Cyro Pereira** (*foto*) e Mateus Araújo regem os concertos que celebram os dez anos da Orquestra Jazz Sinfônica do Estado de São Paulo.	Tom Jobim – *Jobiniana*; Cole Porter – *Stella by Starlight*; autores diversos – *Fino do Choro nº 1*; Milton Nascimento – *Vera Cruz*; Luiz Arruda Paes – *Juréia*; Duke Ellington – *Dukeness*; Mateus Araújo – *Chamada a Cobrar*; Nelson Ayres – *Olé*; Astor Piazzolla – *Fuga 9*; Edu Lobo e Chico Buarque – *Bye Bye Brasil*.	Teatro Municipal – tel. 0++/11/222-8698, São Paulo. Memorial da América Latina – av. Auro Soares de Moura Andrade, 664, tel. 0++/11/3823-9611, São Paulo, SP.	Dia 3, no Teatro Municipal; dia 17, no Memorial.	Desde sua fundação, em 1990, a Orquestra Jazz Sinfônica do Estado de São Paulo já tocou mais de 300 composições e arranjos especialmente escritos para a formação, configurando-se como um dos corpos sinfônicos que mais fomentam a criação musical no país.	Na serelepe e imaginativa *Chamada a Cobrar*, de Mateus Araújo – composição que brinca com o tema musical que toca nas ligações telefônicas a cobrar.	*Cyro Pereira – 50 anos de Música* é o CD em que a Orquestra Jazz Sinfônica do Estado de São Paulo homenageia o maestro e arranjador que vem trabalhando com o grupo desde sua fundação. Selo Pau Brasil.
INSTRUMENTAL	O pianista **Arnaldo Cohen** (*foto*) abre a série *Concertos no Foyer*, com a Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, regida por Fábio Mechetti, e se apresenta com a Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo, sob a batuta de Konstantin Becker.	Até o fechamento desta edição, só havia sido definido que Cohen interpretaria, no Rio, o *Concerto para piano e orquestra nº 1 op. 15 em ré menor*, de Brahms.	Teatro Municipal – pça. Marechal Floriano, s/nº, tel. 0++/21/544-2900, Rio de Janeiro, RJ. Teatro Municipal – pça. Ramos de Azevedo, s/nº, tel. 0++/11/222-8698, São Paulo, SP.	No Rio, dia 3, às 16h30; em São Paulo, dia 16, às 21h; dia 18, às 11h.	Com a apresentação de Arnaldo Cohen, a Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal do Rio de Janeiro inicia *Concertos no Foyer*, uma bem-vinda série de assinaturas que vai enriquecer a vida musical carioca com vários solistas de nível internacional.	Na simplicidade formal do segundo movimento do concerto de Brahms. De estrutura ternária, a intenção era que o *Adagio* fosse, nas próprias palavras do compositor, um "gentil retrato" de Clara Schumann, pianista e esposa de seu amigo Robert Schumann, pela qual Brahms era apaixonado.	Uma das gravações mais majestosas do *Concerto nº 1*, de Brahms, foi feita pelo pianista italiano Maurizio Pollini, com a Filarmônica de Viena, regida por Karl Böhm. Selo Deutsche Grammophon.
INSTRUMENTAL	O regente **Marcelo Stasi** (*foto*) abre a temporada da Amazonas Filarmônica, em Manaus, tendo como solista convidado o pianista Fernando Lopes; na semana seguinte, a orquestra é regida por Eduardo Rahn, com solos de Vadim Ivanov (clarinete).	1) Carlos Gomes – *Abertura* da ópera *Fosca*; Tchaikovsky – *Concerto nº 1 para piano e orquestra*; Dvorák – *Sinfonia nº 8*; 2) Villa-Lobos – *Bachianas Brasileiras nº 2*; Copland – *Concerto para clarinete e orquestra*; Shostakovich – *Sinfonia nº 1 para piano e orquestra*.	Teatro Amazonas – pça. São Sebastião, s/nº, tel. 0++/92/234-0508, Manaus, AM.	Dia 2 e dia 9.	Fundada em 1997, a Amazonas Filarmônica é a melhor orquestra brasileira fora do eixo Rio–São Paulo. O jovem regente Marcelo Stasi, que assumiu sua direção no fim do ano passado, está implantando uma programação interessante, com solistas de bom nível.	Na vitalidade e talento do pianista carioca Fernando Lopes. Professor da Unicamp, Lopes, de 64 anos, tem vasta carreira tanto como acadêmico quanto como concertista, tendo sido premiado no Concurso de Genebra, em 1961.	Foi recentemente transformado em CD o antigo LP *O Piano Brazileiro de Carlos Gomes*, em que Fernando Lopes interpreta composições para teclado do mais conhecido compositor brasileiro de óperas. Selo Atração Fonográfica.
POPULAR	A cantora portuguesa **Eugénia Melo e Castro** (*foto*) faz show de lançamento do CD *Surpresas – 20 Anos de Brasil*.	Com participação de Wagner Tiso, que assina a direção musical e arranjos do espetáculo, *Surpresas* deve fazer uma retrospectiva da carreira da intérprete, incluindo músicas do novo disco.	Sesc Pompéia – r. Clélia, 93, tel. 0++/11/3871-7700, São Paulo, SP.	Dias 2 e 3, às 21h; dia 4, às 18h.	Eugénia Melo e Castro vem emprestando seu acento luso à música brasileira com sucesso, sendo considerada uma das mais nobres vozes portuguesas que já aportaram por aqui.	Na canção inédita *Surpresas*, que Eugénia gravou com Gonzaguinha dois anos antes da morte do cantor e será apresentada em público pela primeira vez.	Eugénia Melo e Castro faz uma participação especial em *Viola*, disco recém-lançado por Fabio Tagliaferri. Selo NK Records.

FOTOS DIVULGAÇÃO

(*) Com Redação

...PORTANTO, MANIFESTO O MEU REPÚDIO...
...AO USO INDISCRIMINADO DE DINHEIRO PÚBLICO...
...NUMA PRODUÇÃO CARÍSSIMA E REPLETA DE "MEDALHÕES" QUE RESULTOU NUMA MONTAGEM INSÍPIDA...
INCONSISTENTE E VISÍVELMENTE EQUIVOCADA!"
UFA!
OS FINS JUSTIFICAM E-MAILS
PG LM